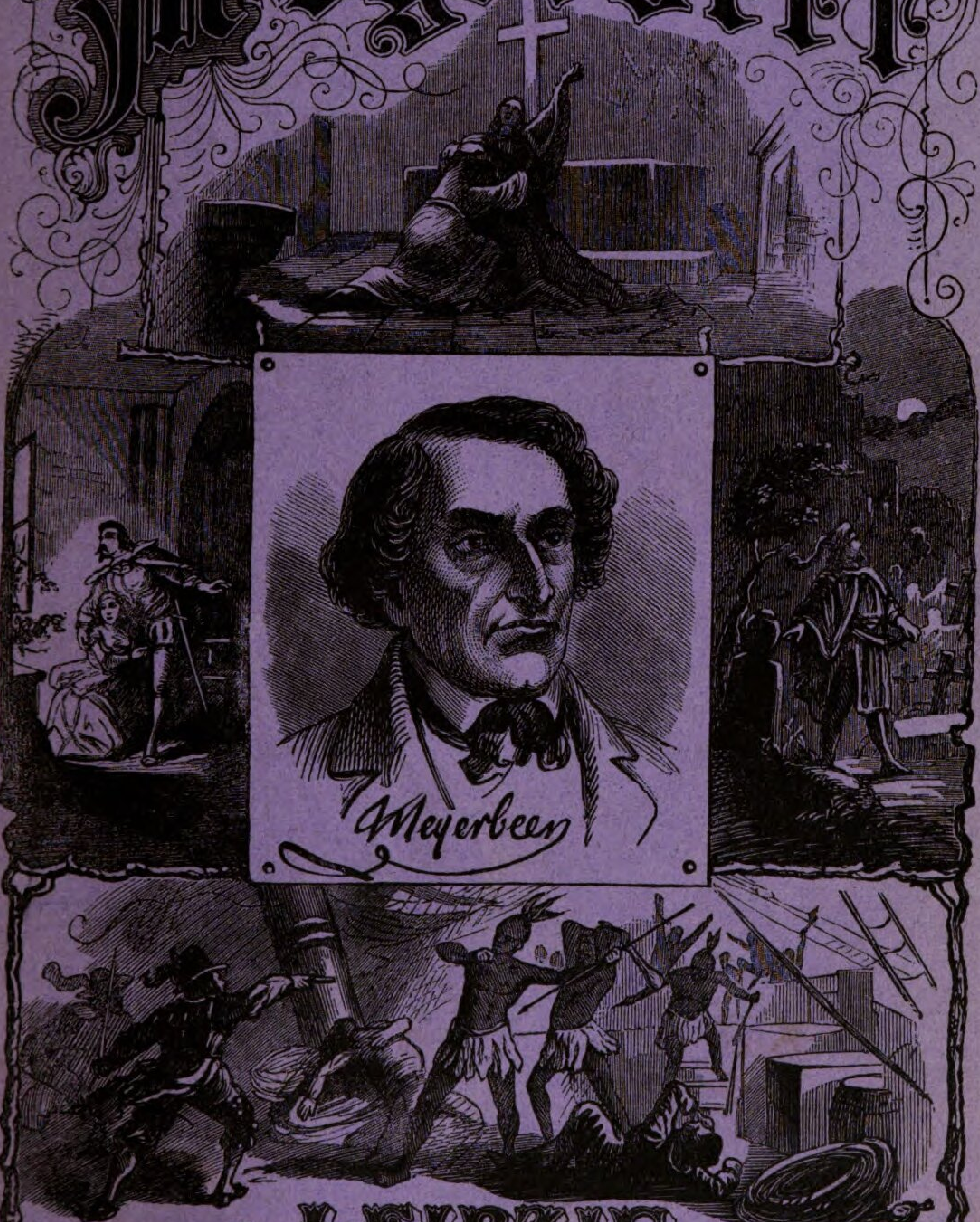
<36632003000016

Meyerbeer



LEIPZIG
Heinrich Matthes

Preis $1^2/_3$ Thlr.

Meyerbeer's

Leben und Bildungsgang,

seine

Stellung als Operncomponist

im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit.

Nebst

noch ungedruckten Briefen Meyerbeer's.

Von

Dr. J. Schucht.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes.

1869.

Vorrede.

Als im schönen Frühlingsmonat des Jahres 1864 die Trauerkunde durch die Welt zog, Meyerbeer sei am 2. Mai in Paris gestorben, überkam mich eine starke Mahnung, den schon längst gefaßten Entschluß, ein größeres Werk über den Meister und dessen Bildungsgang zu schreiben, zur That werden zu lassen.

Er hatte mir viele Mittheilungen aus seinem Leben und über seine Studien gemacht, so mancherlei Wichtiges und minder Wichtiges erzählt, und — was die Hauptsache — mir nicht nur jene unvollkommenen Werke zur Durchsicht gegeben, welche schon längst vergessen sind, son-

dern sogar ungedckteru Produkte aus seiner Schülerzeit zur Verfügung gestellt, um sachgemäß und wahrheitsgetreu über seinen Studiengang schreiben zu können.

Viel umfassende wissenschaftliche Studien und meine Thätigkeit an einigen Zeitschriften hinderten mich, die Arbeit sogleich zu beginnen. Erst vor zwei Jahren gewann ich Muße und benutzte meine ländliche Einsamkeit zur Ausarbeitung der vorliegenden Schrift.

Mein persönliches Verhältniß zu Meyerbeer, das rein geistiger Natur war und nur durch unsere beiderseitige Geistesthätigkeit entstand, hat mich nicht gehindert, noch während dessen Lebenszeit die Wahrheit zu schreiben, also nicht in bloße Lobpreiserei zu verfallen. Was sollte mich nach dessen Tode bewegen, hiervon abzuweichen?!

Unpartheiisch habe ich gezeigt, wo und wie er gefehlt, aber auch dargelegt, was er Großes und Schönes geschaffen, wodurch noch zahlreiche Menschenherzen begeistert und erfreut werden.

Mit einseitiger Lobpreiserei dient man überhaupt nicht, sondern schadet eher; man gehört dann unter jene Freunde, gegen die uns Gott beschützen soll. Einseitiges Loben war auch Meyer-

beer im höchsten Grade zuwider. Hätte er von mir bloß gelobt sein wollen, so würde er mir nicht seine verfehlten, jetzt vergessenen Opern und Schülerarbeiten zur Durchsicht gegeben haben, sondern nur seine großen Meisterwerke. Er wünschte aber von mir eine ausführliche, unpartheiische und wahrheitsgetreue Darstellung seines geistigen Entwickelungsganges und der verschiedenen Bildungsphasen, welche er durchgemacht, und zu diesem Zweck übergab er mir seine Jugendarbeiten, um der Welt zeigen zu können, wie er studirt, gestrebt — wie er viele Jahre rastlos gerungen und auch fehl gegangen, um das höchste Ziel in der Kunst zu erreichen. Das Ziel — sein Ideal — stand ihm in der ersten Zeit noch nicht in Sonnenklarheit vor Augen. Er hat es erst im Verlauf vieler Jahrzehnte — im Mannesalter erreicht.

Es wächst der Mensch nicht nur mit seinen größern Zwecken! — er wächst auch erst im Verlauf der Zeit und der geistigen Bildungsprozesse, welche sich um ihn herum vollziehen. Zwar eilt das Genie seiner Zeit um Jahrhunderte voran! aber es muß erst allen Geistesge-

halt der Vergangenheit und Gegenwart in sich aufgenommen, geistig assimilirt haben, um auf den Gipfelpunkt der Geistesbildung zu kommen; dann schafft es Werke, welche über den Produkten der Vorzeit stehen und der Gegenwart voran eilen.

So zeige ich, daß Meyerbeer von Rossini, Auber und andern italienischen, französischen und deutschen Componisten Vieles gelernt, sie auch nachgeahmt hat, während seiner ersten und zweiten Schöpferperiode; daß er sie aber mit seinen spätern Werken weit, weit überflügelt; worauf der weltberühmte, vielgefeierte Rossini aus Verzweiflung die Feder wegwarf und nicht mehr schrieb, weil er nach einem „Robert der Teufel" nichts zu schaffen vermochte, was dieser Oper gleich stände.

Das hat der Schwan von Pesaro selbst ausgesprochen. Ehren wir seine Offenheit, sie schmälert seinen Ruhm nicht. —

Mancher Leser dieser Schrift wird wohl fragen: „Warum Meyerbeer unter den zahlreichen Schriftstellern seiner Bekanntschaft gerade mich erwählt, und hauptsächlich mir viele Mittheilungen

aus seinem Leben gemacht und die Produkte seiner Studienzeit zur Kenntnißnahme übergeben habe?"

Die Beantwortung findet man im Buche. Hier bemerke ich nur, daß es hauptsächlich aus dem Grunde geschah, weil er mit dem Standpunkt meiner Kritik einverstanden war und überhaupt mit meiner Kunstansicht am besten harmonirte.

Ich selbst weiß keinen andern Grund, mir dies Vertrauen anders zu erklären.

Was den Standpunkt meiner Kritik und Kunstansicht betrifft, darüber wird man ebenfalls im Werke hinreichenden Aufschluß finden. Viele Leser werden auch schon damit bekannt sein, denn ich habe seit Jahren zahlreiche Abhandlungen in Musik- und Literaturzeitungen über dieses Thema veröffentlicht. Am ausführlichsten habe ich mich in dem bei G. Neuse erschienenen Werke: „Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert und die Resultate ihrer Forschungen" ausgesprochen, und erlaube mir, die geliebten Leser auf die Abhandlungen im dritten bis achten Bande aufmerksam zu machen. Darin wird man sich über meine

Kunst- und Weltanschauung hinreichend orientiren können.

Ueber meine sociale Stellung erlaube ich mir zu bemerken, daß ich bisher als Privatmann gelebt und stets meine Zeit der Kunst und Wissenschaft gewidmet habe. War ich von Kant und seinen Kategorien, von Hegel's Logik und Schelling's Transscendental-Philosophie ermüdet und abgespannt, dann wandte ich mich zur holden Musica, spielte eine Beethoven'sche Sonate, ein Chopin'sches Notturno oder componirte ein Geibel'sches Lied, und neu belebt konnte ich dann wieder viele Stunden abstracten Studien widmen. So habe ich es meine ganze Lebenszeit hindurch gehalten; von der Wissenschaft zur Musik und Poesie und umgekehrt. Vermöge dieser abwechselnden Studien war es mir möglich, oft mehr als 14 Stunden täglich arbeiten zu können. Philosophie, Geschichte, Naturwissenschaft, Musik und Poesie waren mir stets die treuesten Freundinnen meines Lebens; ihnen danke ich zahlreiche Hochgenüsse, welche die Welt mit ihren Zerstreuungen nicht zu geben vermag. Musik gewährt also nicht bloß Vergnügen, sie wirkt auch belebend, begeisternd und erregt zu neuer Geistes-

thätigkeit. Diese bildende Macht haben schon die alten Griechen, hauptsächlich Plato, erkannt und sie deshalb als wesentliches Bildungsmittel empfohlen. Heutzutage bedarf sie keiner Empfehlung mehr; Musik gehört so nothwendig mit zur guten Erziehung wie Lesen und Schreiben. Sie ist der Menschheit unentbehrlichste Trösterin in Leid und Schmerz und die theilnehmende Freundin aller Lust- und Wonnegefühle, welche unsre Brust durchziehen. Jene schöpferischen Geister, welche uns so herrliche, tiefergreifende Tongebilde schaffen, wodurch alle Menschenherzen erfreut werden, verdienen also nicht bloß Verehrung und Bewunderung, sondern auch die Dankbarkeit der gesammten Menschheit. Das heißt, jene Dankbarkeit, welche sich nicht bloß durch Worte, sondern auch durch Thaten kund gibt.

Daß das Leben und der Studiengang solcher Männer stets das höchste Interesse für alle Gebildete hat, ist selbstverständlich. Es bedarf also nicht der Rechtfertigung und Erklärung, wenn man jetzt noch ein Buch über Meyerbeer veröffentlicht!

Im Gegentheil, man muß sich wundern, daß in unsrer schreiblustigen Zeit nicht schon

zahlreiche Werke über diesen weltberühmten Tondichter erschienen sind, da doch über bedeutend kleinere Geister viele Bände gedruckt wurden und noch täglich gedruckt werden!

Ein Componist, dessen Melodien in allen Winkeln der Erde ertönen, der von allen civilisirten Nationen verehrt und bewundert wird, und dem auf fremder Erde königliche Ehre erwiesen wurde, muß doch wohl mehr sein, als ein bloßer Effectmacher und Nachahmer, wie seine Feinde ausschrieen; er muß Geistesgehalt, Ideenreichthum gegeben haben, sonst läßt sich eine solche epochemachende Wirkung nicht erklären. Die weniger gelungenen Produkte seiner Uebergangsperiode sind verschwunden und vergessen; die großen dramatischen Meisterwerke, womit er seine Zeitgenossen übergipfelte und in allen Ländern der Erde Epoche machte, werden noch viele Jahrzehnte über die Bühne gehen und bewundert werden. Das ist ein Factum, was sich nicht wegdisputiren läßt. Nur Werke mit Geistesgehalt und Formvollendung vermögen sich so lange zu halten; bloße Effectstücke verschwinden binnen kurzer Zeit. Dies Schicksal hatten auch Meyerbeer's Jugendarbeiten. Wer Partituren lesen

kann, weiß, daß in den spätern Werken mehr vorhanden ist, als bloße Effecthascherei. Sie zeichnen sich durch Ideenreichthum, Formvollendung und dramatische Wahrheit aus; das ist's, wodurch sie unter allen civilisirten Nationen der Welt Epoche machten und ihnen der Ehrenplatz unter den klassischen Meisterwerken gesichert wird. Eine Biographie ihres Schöpfers wird also gewiß Vielen sehr willkommen sein. Die Gegner, deren Zahl sich heutzutage immer mehr verkleinert, werden daraus ersehen, daß der Mann nicht um äußern Glanz und den Beifall der Menge speculirt, sondern, daß er viel, sehr viel studirt, ehrlich gestrebt und rastlos gearbeitet hat, um das höchste Ziel in der Kunst zu erreichen, d. h. um Werke zu erzeugen, welche für alle Zeiten classischen Werth haben. Man kann und darf überhaupt nicht absoluter Gegner irgend eines Componisten, Dichters oder Schriftstellers sein; das ist ein einseitiger Standpunkt und bekundet nur Mangel an Geistesbildung; sondern man muß das Gute, Große und Schöne, was sie geschaffen, ehrend würdigen und die Fehler und Schwächen nachsichtsvoll beurtheilen und erklären. Das war seit vielen Jahren

mein Standpunkt in der Kunst- und Literaturkritik und in diesem Sinne habe ich auch das vorliegende Werk geschrieben. Schließlich bemerke ich noch, daß ich die Abhandlung: „Einige Notizen über Meyerbeer's Entwickelungsgang," welche in der Neuen Zeitschrift für Musik durch vier Nummern ging, nur auf ausdrücklichen Wunsch des Professor Brendel für seine Zeitung geschrieben habe. Und merkwürdiges Schicksal! er sollte die Vollendung des Artikels nicht erleben: nach der ersten Fortsetzung starb er plötzlich und unerwartet. —

Um gütige und nachsichtsvolle Aufnahme dieser Schrift bittet ergebenst

Leipzig, im Februar 1869.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß.

Die Zeit der Jugendjahre.

Erster Abschnitt.

Mein persönliches Verhältniß zu Meyerbeer.

Die Werke der großen Tondichter gründlich zu beurtheilen und zu classificiren vermag nur derjenige Schriftsteller, welcher ausführliche Studien in der Composition gemacht und eine vielumfassende Literaturkenntniß besitzt. Um aber den Bildungsgang eines großen Geistes und seine Individualität schildern zu können, ist auch noch eine nähere persönliche Bekanntschaft erforderlich. Was nun die erste Anforderung betrifft, so muß ich bemerken, daß ich nicht nur gründliche Studien in allen Zweigen der musikalischen Theorie absolvirt, sondern auch drei Symphonien, eine Oper, Quartette, Ouverturen, zahlreiche Lieder und Clavier-Compositionen geschrieben habe, wovon mehrere gedruckt und die Symphonien, Ouverturen und Quartette in einigen Städten aufgeführt worden sind. Außerdem habe ich schon seit vielen Jahren als musikwissenschaftlicher Schriftsteller gewirkt, in Leipziger, Cölner, Berliner Musik-Zeitungen, in den „Wissenschaften im 19. Jahrhundert" und vielen andern Zeitschriften größere Leitartikel über die

wichtigsten Themata veröffentlicht, wie jedem Kundigen bekannt sein wird. Daß man bei einer solchen Thätigkeit sehr leicht mit vielen musikalischen Größen näher bekannt wird, ist selbstverständlich. Dies Glück wurde mir auch mit Meyerbeer zu Theil. Durch eine besondere Veranlassung erhielt ich von ihm mündlich die wichtigsten Aufschlüsse über seinen Bildungsgang, und — was das Hochwichtigste — er gab mir Compositionen aus seiner Studienzeit zur Durchsicht; Werke, die er unter der Leitung seiner Lehrer geschrieben und nicht veröffentlicht hat, weil es ja eben nur Vorstudien sind. Daß ich hierdurch ganz besonders befähigt worden bin, des großen Mannes Bildungsgang zu schildern, wird Niemand in Abrede stellen. Die Veranlassung, wodurch ich dessen Schülerversuche zur Durchsicht erhielt und von ihm mündlich über seinen Studiengang in Kenntniß gesetzt wurde, war folgende.

1854 reiste ich nach Berlin, um dort meine höhern wissenschaftlichen Studien zu ergänzen und neue literarische Anknüpfungen machen zu können. Meine ersten Visiten waren ganz natürlich den dortigen weltberühmten Gelehrten und Künstlern gewidmet, von denen ich — mit wenigen Ausnahmen — sehr freundschaftlich empfangen wurde. Da ich in der schönsten Sommersaison dort ankam, wo die Glücklichern Berlins in Bädern und auf dem Lande weilen, mußte ich vernehmen, daß Meyerbeer nach Spaa gereist und erst im October zurückkehren werde. Aber der wunderschöne Herbst mit seinen warmen Octobertagen verzögerte auch dessen An-

kunft bis im November. Nachdem er endlich wieder in Berlins Mauern eingekehrt war und am Pariser Platz wohnte, meldete ich ihm schriftlich meine Ankunft und bat um die Ehre, ihn besuchen zu dürfen. Beiläufig muß ich bemerken, daß ich schon früher, vor meiner Ankunft in Berlin, einige Briefe mit ihm gewechselt hatte. Nach vierzehn Tagen erhielt ich gerade an meinem Geburtstage eine schriftliche Einladung von ihm. Das war eine der schönsten Geburtstagsfreuden, die ich erlebt; unerklärlich war mir nur das Factum, daß Meyerbeers Einladung an dem Tage kam, wo ich zuerst das Licht der Welt erblickt hatte. Ich verweilte über eine Stunde bei ihm, denn die höchst interessante Unterredung über Kunst und Wissenschaft ließ uns die Zeit verpassen. Sein berliner Aufenthalt beschränkte sich in jener Periode auf einige Wintermonate. Die übrige Zeit verweilte er in Paris, wo er eine beständige Wohnung gemiethet hatte, und in Bädern, größtentheils in Spaa. Sobald er wieder nach Berlin kam, beehrte er mich mit Einladungen. Auch begegneten wir uns oft im Thiergarten, wo er niemals verfehlte, schon zwanzig Schritte vor mir — ehe ich ihn erkannte — zu rufen: „Guten Tag, Herr Doctor! wie befinden Sie sich noch?“ —

Feine Höflichkeit war ein wesentlicher Charakterzug Meyerbeers. —

Außerdem trafen wir uns in Soiréen, Concerten und bei anderen Kunstgenüssen.

Etwas intimer und mittheilsamer wurde das

Verhältniß im Herbst des Jahres 1856, wozu folgendes Factum die Veranlassung gab.

Der Musikhändler Gustav Bock in Berlin, in dessen Verlag die neue Berliner Musik-Zeitung erscheint, an der ich schon seit 1849 Mitarbeiter war und verschiedene ästhetische Abhandlungen darin veröffentlicht hatte, wünschte von mir eine größere Arbeit über Meyerbeers Styl, wozu er mir wenigstens 6 bis 8 Nummern einräumen wollte, das heißt, die ersten Spalten jeder Nummer, welche für Leitartikel bestimmt sind. Mit Freuden sagte ich ja! denn eine erwünschtere Aufgabe konnte mir nicht gestellt werden. Nur machte ich Herrn Bock mein Bedenken geltend, daß man eine solche Arbeit nicht schreiben könne, ohne die speciellste Kenntniß der frühern Meyerbeerschen Opern, welche sich nicht mehr auf dem Repertoir befinden und die ich nie gehört noch gesehen hatte. Herr Bock bemerkte: daß er schon mit Meyerbeer hierüber gesprochen und dieser sich bereit erklärt habe, mir alle seine frühern Werke zur Durchsicht zu leihen. Auch wäre er bereit, mir biographische Notizen zu geben und Mittheilungen über seinen Studiengang zu machen, ich solle ihn nur besuchen.

Wer war glücklicher als ich!

Mit freudeklopfendem Herzen eilte ich zum ehrwürdigen Meister und ward sehr freundlich empfangen. Er discutirte lange und verschiedenemal mit mir über sein Leben, seine Studien, über seine ersten Versuche als Componist, besprach sein erstes Auftreten und dessen

Erfolg ꝛc. gab mir ein Heft: „Les Contemporains“, worin eine in französischer Sprache geschriebene Biographie und Kritik seiner Werke abgedruckt war, und was vor Allem wichtig — er versprach mir, alle seine frühern deutschen und französischen Opern nebst den Erstlingsproducten und Schülerversuchen aus seiner Studienzeit zu schicken. Auch wolle er mir einige ungedruckte Werke, z. B. ein Oratorium im Manuscript zusenden, woraus ich dann seinen Bildungsgang von den ersten Regungen an bis zu seinen spätern Werken, den Hugenotten und dem Prophet, verfolgen könne.

Ganz unbeschreiblich groß war meine Freude, als nun im Verlauf von acht Tagen Meyerbeers alter Diener mehremal mit dicken Packeten angefahren kam und sie in meinem Zimmer ablagerte.

Der Musikhändler Bock, obgleich ein enthusiastischer Verehrer der Classiker Gluck und Mozart, war auch ein ebenso begeisterter Freund der Meyerbeer'schen Muse und schätzte damals nicht nur meine Schriftstellerthätigkeit, sondern harmonirte auch mit meinem Standpunkte, den ich unter den verschiedenen Partheien, welche sich damals unter den Kunstkritikern gebildet hatten, einnahm und durch zahlreiche Artikel zur Geltung brachte, wodurch dann eine bessere Würdigung der alten und neuern Tonwerke erzielt wurde. Als er vernommen, daß ich Meyerbeers Werke im Hause hatte, konnte er voller Freude die Zeit gar nicht erwarten, wo ich ihm das Manuscript übergeben wollte, sondern verlangte, ich solle gleich anfangen und für das wöchent-

lich erscheinende Blatt jede Woche einige Spalten schreiben, die er sogleich abdrucken lassen könne. Nach einigem Zögern willigte ich ein, obgleich ich lieber die ganze Arbeit erst vollendet und dann dem Druck übergeben hätte. Der Anfang, also die Einleitung der auf 6 bis 8 Nummern berechneten Abhandlung wurde in Nr. 47 am 19. November 1856 abgedruckt. Bevor sie in die Druckerei wanderte, las ich sie erst Hrn. Bock vor, um etwaige nöthige Erklärungen geben zu können und seine Ansicht darüber zu vernehmen. Der Mann war ganz entzückt und rief mehremal während meines Lesens: „herrlich," „vortrefflich." Wer beschreibt nun mein Erstaunen, als ich ihn einige Tage nach der Veröffentlichung sehr verstimmt und mißlaunig fand?

„Ach Herr . . . .," sagte er mir, „ich habe gestern Abend viel aushalten müssen; ich war in einer musikalischen Gesellschaft, da ging's über Ihren Artikel her! — ich habe noch nie eine so heftige Aufregung — einen solchen Sturm erlebt! Beendigen Sie die Abhandlung in der nächsten Nummer!"

„Das ist ganz unmöglich!" rief ich aus, „ich habe ja nur erst die Einleitung geschrieben, wie kann ich nun sogleich den Schluß bringen!! Lieber will ich gar nichts wieder schreiben, anstatt eine Carricatur von Darstellung zu geben. Was hat man Anstößiges gefunden? — Und wer sind die so stark entrüsteten Herren gewesen?" — Darüber gab mir Herr Bock keine Aufklärung und nannte mir auch nicht einmal die Gesellschaft, verstand sich aber dazu, mir noch drei Num-

mern zur Fortsetzung einzuräumen. Da ich aber in drei Nummern (auch beim besten Willen) den Artikel nicht vollenden konnte, wenn nicht alle Spalten voll gedruckt werden sollten, so erhielt ich später auf dringendes Bitten noch eine vierte. Durch diesen störenden Umstand ist die Abhandlung zu einer ganz unegalen und unvollkommenen Skizze geworden. In diesem Werkchen will ich nun eine ganz ausführliche Darstellung über Meyerbeers Bildungsgang geben, welche um so objectiver werden wird, weil jetzt nach dem Tode des großen Mannes die conventionellen Rücksichten wegfallen, die man einem Freunde schuldig ist und daher verhindern, dessen Fehler und Schwächen zu rügen. Auch die größten Geister der Weltgeschichte hatten ihre menschlichen Schwächen, also auch ein Meyerbeer. Nur darf der Partheihaß und die persönliche Gereiztheit nicht soweit gehen und den ganzen Menschen wegen einer fehlerhaften Rockfalte für eine Carricatur erklären. Ein tiefdurchdachtes und tiefempfundenes Kunstwerk, das in allen Welttheilen die Geister wahrhaft elektrisirt, kann — weil sich einige Schwächen darin vorfinden — nicht als bloßes Effectstück bezeichnet werden.

Am Grabe der großen Meister schweigt der Neid und verstummt der Haß! — Hoffentlich werden nun auch Meyerbeer's Gegner, von denen schon viele ins Land der ewigen Ruhe gegangen sind, des großen Mannes Werke unpartheiischer würdigen. Ich will hier nicht nur seinen Styl, sondern seinen ganzen Studiengang besprechen.

Viele der geehrten Leser werden nun zu wissen wünschen, was in der erwähnten Einleitung gestanden habe, das so große Aufregung hervorgerufen hat. Ihnen zu genügen und weil ich die darin ausgesprochene Ansicht noch heute vertrete, will ich sie hier wörtlich citiren, denn sie kann zugleich als Einleitung dieses Werks betrachtet werden.

„Seitdem der denkende Geist zu der Erkenntniß und Einsicht gelangt ist, daß sich in der Poesie und Musik, sowie in den bildenden Künsten das ganze Geistesleben der Menschheit in seiner Totalerscheinung des Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenlebens offenbart und manifestirt; daß demzufolge die Kunstproducte der Culturvölker aller Zeitperioden das realgewordene Ideenleben in seiner welthistorischen Entwickelung darstellen und also das wahrhafteste Spiegelbild von der Physiognomie des sich auslebenden Geistes aller Völker geben: seit diesem errungenen Resultat der philosophischen Forschung hat die Kritik und Geschichte der Künste eine ganz andere Gestalt erhalten, als in der früheren Zeit. — Jetzt betrachtet man nicht mehr die Werke der Kunst blos als den Ausfluß der individuellen Geistesstimmung einer Persönlichkeit, welche durch momentane Ursachen determinirt und nach den verschiedenen Lebensverhältnissen modificirt wird, sondern man begreift und faßt sie auf als die objectiv gewordenen Gedanken der schöpferischen Subjectivität des Menschengeistes; wir erkennen durch sie den großen organischen Entwickelungsproceß der Weltgeschichte, weil in ihnen

das Gedanken- und Ideenleben der gesammten Menschheit sich in organischer Gestalt hervorringt und in schönen Formen darlegt. — Und so wie in dem Geistesleben eines productiven Geistes jedes seiner Werke mit Freiheit und Nothwendigkeit producirt wird im Verlauf der Zeit, und zwar so, daß ein Werk das andere hervorruft und bedingt in der organischen Gedankenfolge: so ruft auch, im großen Entwickelungsgang der Geistesgeschichte der Menschheit, ein Geist den andern hervor durch die begeisternde Belebung seiner Werke und sollicitirt ihn hierdurch zur schöpferischen Thätigkeit. Denn in diesem Thätigsein, in dieser fortwährenden Verwirklichung des subjectiven Gedankenlebens zu realen Objecten, in diesem Bilden und Gestalten der Ideen zu schönen Kunstwerken: findet der productive Geist seine innigste Befriedigung und höchste Seligkeit im Erdenleben. Aber auch seine innersteigene Natur bestimmt und treibt ihn zum Schaffen, indem er nur hierdurch seine wahre Existenz aus- und darlebt. Und von diesem Standpunkte aus müssen auch die Kunstproducte und die ganze geistige Thätigkeit der in der Weltgeschichte epochemachenden Künstler beurtheilt und classificirt werden; denn nur hierdurch wird es möglich, sie unpartheiisch und wahrheitsgemäß würdigen zu können.

Da jeder wahrhaft productive Geist sich von seinem Vorgänger dadurch unterscheidet, daß er einen reichern und tiefern Gedankeninhalt in anders modificirten und weitumfassenden Formen zur Darstellung

bringt, so wird er beim ersten Kundgeben seiner Ideengebilde in der großen Menge einen Widerspruch und Tadel erfahren, welcher sogar oft in die bösartigste Verleumdung und Schmähsucht übergeht. Nur wenige Geister wird er anfangs finden, die seine originellen und großartigen Gebilde zu begreifen und zu verstehen vermögen und sich an ihnen erfreuen und begeistern; ein Theil des Publicums bleibt im Erstaunen stumm, der andere Theil, und zwar die bedeutendste Zahl, ergeht sich in Verfolgungen aller Art. Hierzu kömmt noch der in so vielen Menschen tief eingewurzelte Neid, welcher alles Hohe und Edle begeifert, wo er es auch finden mag. Dieser häßliche Neid, den die alten Völker als eine besondere Gottheit personificirten — so sehr nahmen sie seine überall schädlichen Einwirkungen wahr — versagt jedem hervortretenden Genie die Anerkennung und Berechtigung zur Existenz. Die neidische Nivellirungssucht arbeitet stets darauf hin, alle hervorragenden Geister zu verkleinern oder womöglich lächerlich oder gar oft verächtlich zu machen. Die genialsten Geistesproducte werden verhöhnt, verspottet und zu Carricaturen verzerrt, theils aus galligter Bösartigkeit, theils aus Ignoranz und Bornirtheit. Diese Schilderung wird gewiß Niemand zu schwarzsehend finden, denn die Geschichte aller Zeiten und die Biographien aller epochemachenden Denker und Dichter beweisen die Wahrheit meiner Aussage. Denn gar mancher junge edle Geist wurde schon in der ersten Entfaltung seiner productiven Thätigkeit gehemmt, gebrochen und mußte

in der Blüthezeit seines Erdenlebens in das Grab sinken, weil er nicht die Kraft, die starke unbeugsame Energie besaß, um allen giftigen Verfolgungen widerstehen zu können und dem Hohne der Menge die stoische Ruhe und Würde des sich seines Selbst bewußten Denkers entgegen zu setzen.

Auch Meyerbeer gehört zu jenen Tondichtern, denen das Geschick in ganz besonders hohem Grade zu Theil wurde, von der Kritik aufs Heftigste und Maßloseste geschmähet und verläumdet zu werden. In seiner Knabenzeit wurde er wegen seines meisterhaften Pianospiels und seiner Genialität in der Musik gefeiert und bewundert; als er aber in den Jünglingsjahren nach den tiefsten wissenschaftlichen und künstlerischen Studien mit seinen Opern und andern großen Compositionen auftrat, erhob sich ein Sturm gegen ihn in der musikalischen Kritik, wie ihn fast noch kein Componist erdulden mußte. Selbst seine innigsten Freunde und Studiengenossen wendeten sich von ihm und schrieen über Verrath des deutschen Geistes an das geistlose Fremdland; man beklagte es schmerzlich, daß dieser hochgeniale Meyerbeer seine ganze deutsche Geistesnatur verleugne, und statt gediegener Werke nur leichtfertige Modeproducte im italienisch-französischen Geschmack schreibe. Andere urtheilten wieder anders nnd entgegengesetzt über ihn; doch würde ich zu weitläufig werden, wollte ich all' das Geschwätz citiren, was damals in Zeitungen und Kaffeehäusern geführt wurde, und welches nun spurlos verhallt ist. Meyerbeer aufs

tiefste erbittert und verletzt durch die oft rohen und tactlosen Angriffe, verließ Deutschland auf viele Jahre. Er zog über die Alpen in das poesiereiche Italien, um in jenen milden Lüften genesen zu können von den schmerzlichen Wunden, die ihm die rohen Kritiker des Nordens geschlagen hatten. Da lebte er sich hinein in das reiche Gefühls- und Empfindungsleben, sowie in das ganze Denken und Sein der tiefgefühlvollen Italiener; mit ihnen liebte er ihre Freuden und litt ihre Schmerzen. In sanften Zephyrlüften, unter süß duftenden Myrthenzweigen und Balsam hauchenden Orangenblüthen schwelgte sein Geist in einem neuen Leben. Des Nordens eisig rauhe Stürme mit dem Schloßenhagel lebten nur noch in seiner Erinnerung. Dort unter jenem heitern azurblauen Himmel, unter den Liebeslust und Liebeswonne athmenden zarten Liedermelodien, die ihm auf allen Wegen entgegentönten, dort gesundete sein krankes Herz und sein Geist erstarkte und fühlte sich gekräftigt, belebt zu neuer schöpferischer Thätigkeit. Es begannen nun seine tiefgefühlvollen und wonnesüßen Melodien sich in seinem Geiste zu entfalten und zu größern Tongebilden zu gestalten, welche sodann in seinen spätern Opern zur wirklichen Kunstgestalt objectivirt wurden. Aber noch wagte er sich nicht an die Ausführung größerer Werke; denn noch ein Land und dessen Bewohner mußte er so speciell genau kennen lernen, als Deutschland und Italien. Er zog nach Frankreich in die Centralstadt und Metropole der Intelligenz.

In Paris ging er aus dem sanften sentimentalen Gefühlsleben der Italiener in die heitere neckende Weltlust der sanguinischen Franzosen über. Die sanft klagenden Elegien des italienischen Geistes wurden durch die lachenden Erdenfreuden der wollusttrunkenen Hauptstadt in den Hintergrund gedrängt. Und hier, beim Wein und Spiel und dem Gesang der Schönen, welche die Lust als das höchste Glück der Erde betrachten, erwachte auch unser Meyerbeer zu neuer Lebenslust, und mit frisch gestählter Geisteskraft begann er wieder zu produciren; im rastlos thätigen Feuereifer der Franzosen und mit beharrlicher Geduld und gelehrter Gründlichkeit der Deutschen und dem ästhetischen Zartgefühl der Italiener schuf er uns eine neue Oper, genannt: „Robert der Teufel,“ welche im Jahre 1831 am 21. November (nach Verons und Meyerbeers Aussage) zur ersten Aufführung im großen Opernhause zu Paris gelangte, und von dort aus in kurzer Zeit die Rundreise um die Erde machte, um unter allen Culturvölkern der fünf Welttheile heimisch zu werden.

Hierdurch hatte Meyerbeer seine erste wahrhaft große Geistesthat vollbracht. Sein Robert hat nun seit 25 Jahren überall Kunde gegeben von der hohen Geisteskraft und der Genialität seines Schöpfers. An allen Orten, unter allen Völkern, hat er evident und unwiderleglich bewiesen: daß das wahre Ideal des Edlen und Schönen, welches stets zugleich das hohe Ideal des sittlich Guten ist, zwar oft auf lange Zeit von dem unheimlichen Princip des Bösen verfolgt und

verfinstert werden kann, um es endlich mit negirender Thätigkeit verkehren zu wollen: daß es aber vermöge seiner innewohnenden Geistesnatur doch zuletzt zum triumphirenden Siege gelangt und dadurch das ewige Verdammungsurtheil und die radicale Vernichtung über das satanisch böse Princip verhängt und vollzieht, um sodann in Sonnenklarheit des Geistes die tiefe Erkenntniß der reinen Wahrheit und die ewige beseligende Liebe zu verleihen und dem ausharrenden Dulder zu gewähren.

Bei der Beurtheilung der Werke Meyerbeers aus der späteren Periode seines Lebens darf man den vieljährigen Aufenthalt dieses Mannes in Italien und Frankreich nicht zu gering anrechnen. Das Leben, das Meyerbeer dort er- und durchlebt hat, und die tiefen Studien, die er dort machte über das Gefühls- und Geistesleben jener Nationen, wie es sich in allen socialen Verhältnissen manifestirt und zur objectiven Darstellung in den Kunstwerken gestaltet, waren von großem Einfluß. Diese Studien des gesammten Nationallebens jener Völker haben den wesentlichsten und wichtigsten Antheil an seiner mächtig groß gewordenen Schöpferkraft, welche in vielen Situationen bis jetzt noch als unübertreffbar hinsichtlich der wahrheitsgemäßen dramatischen Darstellung dasteht und als Muster, als Ideal noch für viele Völker der kommenden Zeiten gelten wird.

Da ich mir hier die Aufgabe gestellt habe, Meyerbeers Styl zu charakterisiren und in seiner genetischen Entwicklung zu verfolgen, so bin ich genöthigt, den

ganzen Bildungsgang seines Geistes sehr speciell zu betrachten und werde demzufolge noch einmal hierauf zurückkommen; für jetzt gehe ich zu der Betrachtung seiner frühesten Schöpferthätigkeit über, wie sie sich in seinen ersten Compositionen kundgegeben hat.

Um aber den Lesern eine wahrheitsgemäße Definition von Meyerbeers Styl und seiner ganzen Darstellungsweise geben zu können, muß ich alle geistigen Einflüsse des ganzen Zeitalters auf die Productionskraft der Künstler berücksichtigen und nachweisen, in welchem Causalnexus sie mit der gesammten Geistesthätigkeit der Dichter und Denker wirkten. Nur durch diese gründliche Darlegung wird es mir möglich werden, ein treues Bild von des Mannes Styl und seiner ganzen Geistesthätigkeit geben zn können. Ich werde daher seine wichtigsten Tondichtungen in chronologischer Reihenfolge betrachten und charakterisiren, um hierdurch den großen Entwickelungsgang seines schöpferischen Geistes in allen seinen Manifestationen kennen zu lernen. Denn nur durch eine solche gründliche Kenntniß kann seine ganze geistige Erscheinung wahrhaft verstanden und gewürdigt werden." —

Dies ist mein Corpus delicti, welches so ungeheure Aufregung und Entrüstung erzeugte, daß dem Verleger aller Muth verging, auch nur eine Fortsetzung drucken zu lassen. Wer mögen jene Männer gewesen sein, welche durch diese Einleitung so gewaltig in Harnisch gebracht wurden? — Ich weiß es nicht und habe hierüber nur Vermuthungen, die ich nicht aussprechen will, weil man

sich dabei leicht täuschen und Unschuldigen Unrecht zufügen kann. Vergessen wir diese Misère kleinlicher Menschen, die sich wahrscheinlich getroffen fühlten, weil sie ehemals zelotische Gegner Meyerbeers waren und sich dessen jetzt schämten, vielleicht auch noch nähere Enthüllungen und Kritiken ihres frühern unsaubern Treibens befürchteten. —

Diese wenigen Andeutungen über mein persönliches Verhältniß zu Meyerbeer mögen vorläufig genügen; was ich von ihm über seinen Studiengang, über sein Auftreten als Operncomponist erfuhr, werde ich im Verlauf des Werks mittheilen, ebenso die Resultate meiner Studien der Werke Meyerbeers. Ich werde die Entwickelung seines Styls, seiner dramatischen Darstellung und seine Stellung als Operncomponist im Vergleich zu den Tondichtern der Vergangenheit und Gegenwart ausführlich schildern. Da jeder große Geist in der Cultur der Vergangenheit und Gegenwart wurzelt, so ist es auch erforderlich, daß ich zuerst einen Blick auf den Zustand der Oper werfe, wie er sich bis zu Meyerbeers Geburtszeit gestaltet hatte.

Zweiter Abschnitt.

Die Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Es war eine glorreiche Zeit, die uns jene Heroen des Geistes gebar, welche deutsche Kunst und Wissenschaft zu einer Blüthenpracht entfalteten, die der hellenischen Geistescultur nicht nur ebenbürtig zur Seite steht, sondern auf ihr gipfelt, also die höhere Stufe der weltgeschichtlichen Culturentwickelung repräsentirt. Scheint es doch, als ob ein Hauch göttlicher Begeisterung Europa durchzogen und so viele Männer zu großen Geistesthaten inspirirt habe. Wer gedenkt nicht mit Bewunderung jener epochemachenden Geister, welche in Frankreich, England, Italien und selbst im rauhen Norden Naturwissenschaft, Philologie und viele andere Wissenszweige aus den Elementen zum geordneten System erhoben! Und wer gedenkt nicht jener großen Dichter, welche durch Poesie und Musik ein Kunstwerk zur höhern Ausbildung brachten, wie es die Griechen weder kannten noch ahnten! Die Dichter in Worten und Tönen schufen uns in der Oper eine Kunstgattung,

wie sie die antiken Völker gar nicht zu erzeugen vermochten, weil ihnen das tiefinnerliche subjective Leben fehlte, — das Gefühls- und Empfindungsleben war bei ihnen noch nicht so mächtig, um sich durch Kunstwerke wie die Oper manifestiren zu können. Wohl kommtauch in den Dramen des Sophokles, Euripides und anderer antiken Dichter ein tieferer Gefühlsinhalt zur Erscheinung, da aber nach ihnen keine Fortentwicklung des geistigen Lebens stattfand, sondern Barbarei und Lasterhaftigkeit die edelsten Geistesblüthen überschwemmte, so vermochte sich das subjective Leben — das Gefühls- und Empfindungsleben — nicht tiefer zu entwickeln, denn die Menschen versanken in den Abgrund der scheußlichsten Laster. Und demzufolge konnte auch die Tonkunst bei ihnen nicht zu jener hohen Entwickelung gelangen wie unter den Völkern der Neuzeit. Ich habe schon früher in mehreren Abhandlungen (in den „Wissenschaften im 19. Jahrhundert“, in Musikzeitungen und Literaturblättern) nachgewiesen, daß das ganze Geistesleben der Hellenen und der andern alten Culturvölker gar nicht die schöpferische Macht besaß, die Kunst der tiefinnerlichsten Subjectivität zu erzeugen. Das ganze Leben der alten Völker war noch zu objectiv, erfreute sich an der äußerlichen Welt, an der schönen Umgebung. Sie litten zwar auch unsagbar tiefe Schmerzen und stürzten sich in bacchantische Gelage, tobten sich in wilden Lüsten aus, aber sie reflectirten hierbei so wenig auf ihre Gefühlssituationen, sie nahmen sie nicht so zum Object, um darüber zu denken

und wieder über die gedachten Gedanken zu empfinden, wie es die Völker der Neuzeit thun, welche über ihre Gefühle und Empfindungen gelehrte Werke schreiben und sie in Romanen, Dramen und lyrischen Gedichten zur Darstellung bringen. Daher haben die alten Dichtungen jene plastischen Abgrenzungen und maßhaltenden Formen, während die Dichter der Gegenwart gern ins Maßlose, Unbegrenzte hineinstürmen. Und da die Geistesthätigkeit der Griechen sich mehr auf die äußere Gestalt richtete, sich daran erfreute und diese Gestalten nachzubilden versuchte, so wurde hierdurch die Sculptur in ihrer höchsten Formvollendung erzeugt; aber die Kunst der gefühlstiefen Subjectivität, die Musik, erlangte erst bei den Völkern der Neuzeit ihren Höhepunkt im Culturleben des Menschengeistes. Hierdurch wird es erklärlich, weshalb die hochgebildeten Griechen die Tonkunst nicht auf eine solch hohe Vollendungsstufe zu bringen vermochten, wie die christlichen Völker des neuen Zeitalters. Auch wissen wir aus Plato's Schriften, daß die Hellenen das unvollkommenste Notensystem hatten uud dazu einer Masse Zeichen bedurften, die sich auf mehrere Tausende beliefen. Von dem System der Harmonielehre, Rhythmik und des Periodenbau's, wie wir es heute besitzen, hatten sie gar keine Ahnung. Ihre Melodien begleiteten sie ganz auf zufällige Art mit ihrer mangelhaften Lyra und andern noch unvollkommenern Instrumenten. So mag zufällig dann und wann eine erträgliche Harmonie entstanden sein, aber wohlgeordnete Harmoniefolgen konnten hierbei nicht vorkommen.

Dies habe ich etwas ausführlicher in „Geist und Charakter in der Tonkunst" dargelegt, abgedruckt im vierten Bande der „Wissenschaften im 19. Jahrhundert und die Resultate ihrer Forschungen." — Da die Tonkunst das Erzeugniß der tiefsten subjectiv-lyrischen Geistesstimmung ist, so mußte sie ihre höhere Vollendung erst dann erreichen, als das ganze Geistesleben der Völker in der Totalität des Gefühls und Denkens mächtiger und reicher geworden war. So geschah es, daß nach dem Wiederaufblühen der Künste und Wissenschaften auch die Tonkunst ihre höhere Vollkommenheit erreichte und hauptsächlich zuerst in der Kirchenmusik, weil das tiefinnerliche religiöse Leben in der damaligen Zeit dominirend war.

Nachdem also die Culturvölker der Neuzeit die großen Dichter der Hellenen und Römer wieder aufgefunden und den Gedankenreichthum der antiken Welt geistig in sich aufgenommen, und ein Dante, Ariost, Tasso, Petrarka u. v. A. ihre unsterblichen Meisterwerke, reich an Gefühls- und Ideenleben, producirt hatten; und nachdem die ehrwürdigen Maler Michel Angelo, Correggio, Raphael, Rubens ꝛc. ihre unnachahmlichen Heiligenbilder den Völkern zur Schau ausgestellt: erst nach diesem ideenreichen Entwicklungsproceß des geistigen Lebens konnte die heilige Tonkunst als lautere Kirchenmusik in verklärter Vollendung aus dem menschlichen Geiste geboren werden. Jetzt war das subjective Seelenleben so reich und tief an Gefühlen, Empfindungen und Gedanken geworden, daß es durch seine eigne

innere Sollicitation des mächtigen Ideenlebens gedrungen wurde, in Tönen auszusingen, was Geist und Herz so gewaltig ergriff und bewegte.

Wohl hatten schon die zartfühlenden Minnesänger ihre weltlichen Liebeslieder und bachantischen Trinklieder geschaffen, sowie auch die Meistersänger weltliche Melodien bildeten, aber alle diese Producte waren mehr der Erguß einer momentanen Seelenstimmung, wurden oft nur extemporirt und nur wenige Lieder an die nachkommenden Generationen traditionell überliefert; was auch nicht gut möglich war, weil sie unsere gegenwäritge einfache Notenschrift noch nicht besaßen, wodurch sie hätten genau copirt werden können, um so der Nachwelt aufbehalten zu werden. Auch wurde die aufflackernde Weltlust gar bald wieder durch düstere, schwermüthig-religiöse Gemüthsstimmung umflort und unterdrückt. Daher konnte die weltliche Musik in jener Zeit niemals dominirend werden und zu hoher Vollendung gelangen, denn das ganze Geistesleben jener Völker war total in ihrer religiösen Anschauung und deren Seelenstimmung umfangen und abgewandt von aller irdischen Lust des heitern schönen Menschenlebens in diesem Erdendasein. Auch die damaligen Staatsverhältnisse waren noch nicht so gut organisirt, sondern sehr oft durch gewaltige Kriege und revolutionaire Aufstände erschüttert und desorganisirt, sowie auch das sociale Leben durch Glaubensspaltungen in verschiedene Partheien und Secten zerfiel, wodurch sehr oft der Glaubenszwist bis an den heiligen Herd des traulich-

häuslichen Familienlebens getragen wurde und hier die liebende Mutter von den Kindern trennte, dort den sorgenden Vater aus dem Familienkreise in den Kerker führte und den Sohn auf den Scheiterhaufen, wo sie unsäglich büßen mußten für das „Nichtglauben" an einige Formeln und Dogmensätze, die oft nur durch ein paar geistlose Worte von einander abwichen. In solchen tiefen Nöthen des öffentlichen Jammers und häuslichen Schmerzes eilte der frommgläubige Christ in die heiligen Tempel, warf sich vor den göttlichen Bildern der großen Maler nieder und schaute empor zum Heiland der Welt, zum erhabenen Schmerzensdulder, wie er an's Kreuz geschlagen, unsagbare Todesschmerzen litt für sein göttliches Bestreben: die Menschheit aus ihrem alltäglichen Sündenleben zu erretten, sie zur Religion der ewige Liebe und lichten Wahrheit zu führen und ihr die Erkenntniß des ewigen Gottes zu offenbaren, welche den wahren Frieden gewährt, im irdischen wie im jenseitigen Leben. — Aber auch der weniger von Sorgen und Kummer belastete Mensch mußte aufs tiefste erregt und bewegt werden, sobald er sich in das Anschauen seiner Heiligenbilder versenkte. Hier mußte er ganz unwillkührlich nachempfinden und sympathisch mitleiden jene furchtbaren Qualen, denen die großen Dulder und Märtyrer für ihr heiliges Leben und Wirken am Kreuze oder auf dem Scheiterhaufen erliegen mußten.

So war es also vorzugsweise die Poesie und Malerei jener Zeit, worin sich die religiöse Anschauung

und Gemüthsstimmung in der Totalität des Seelenlebens manifestirte, wodurch das subjective Geistesleben auf's tiefste unterhöhlt und das ganze Gefühls- und Empfindungsleben so mächtig erweckt und erregt wurde, daß es lautbar werden mußte in Tönen und nun in schönen rhythmisirten Tonverhältnissen und wohlgeordneten Accordfolgen aussang, was Geist und Herz ergriff und bewegte.

Dieser großartige subjective Geistesproceß erzeugte zuerst die Kirchenmusik und die klassischen Werke der katholischen und protestantischen Tondichter.

Dies habe ich ausführlicher dargestellt in einer philosophisch-ästhetischen Abhandlung, betitelt: „Das geistige Leben in der Tonkunst", abgedruckt im 33. Jahrgang der „Hamburger literarischen und kritischen Blätter", November 1857. —

Was auch Italiener und Franzosen Großes geleistet haben in der Tonkunst und hauptsächlich in der Oper, — das steht historisch fest, daß es vorzugsweise Deutsche waren, welche sie zur höhern Ausbildung brachten! Zwar wurden die ersten Bildungsversuche hinsichtlich der Oper in Italien begonnen, aber zum würdigen Kunstwerk ward sie erst in Deutschland erhoben. Und dieselbe glanzvolle Zeitperiode, welche unsere großen Philosophen und Dichter gebar, erzeugte auch jene epochemachenden Tondichter, welche die Oper, Symphonie, Sonate und das Quartett aus der Embryogestalt zur höhern Vollendung brachten. Wer

weiß, wie lange noch die italienischen Passagen und Triller fortgezwitschert hätten, wenn nicht ein Gluck auf den Gedanken kam, der Oper tiefere dramatische Wahrheit zu geben, sie nicht zu Concert- und Paradeplätzen für die Kehlfertigkeit der Sänger zu belassen, sondern durch sie ein wahres Drama zu schaffen, in welchem die Musik die hohe Bedeutung hat, die Situation des Textes, die Charaktere und deren Seelenleben treu und wahr zu schildern. Und was unserm Gluck nicht vollständig gelang, das vollendete sein großer Nachfolger Mozart.

Glucks frühere Opern sind bekanntlich ebenfalls in der leichten Manier der italienischen und französischen Paradestücke geschrieben. Schöne sinnliche Melodien, und vorzugsweise viele dankbare Coloraturen. Nach jeder Arie, jedem Duett, Terzett nnd Quartett, überhaupt nach jeder Piece sollte ein Beifallssturm die Sänger belohnen. Demzufolge bestand der ganze Hauptzweck der Oper darin, den Text so fabrikmäßig einzurichten, daß überall dankbare Concertpassagen und Triller angebracht werden konnten. Der Componist mußte dieser Anforderung genügen, wenn er die Aufführung seiner Werke erleben wollte. Hatte er den Sängern nicht eine hinreichende Zahl dankbarer Coloraturen und Triller geschrieben, um ihre Kehlfertigkeit — die damals sehr groß war — zeigen zu können, so sangen sie die Parthien nicht. Daher wird es erklärlich, daß Händel einmal eine berühmte Sängerin — die Cuzoni — zum Fenster hinauswerfen wollte, weil sie zuviel Schnörke-

leien anbrachte und nicht singen wollte, was vorgeschrieben stand. Dichter und Componisten waren also nur Diener der Sänger und mußten ihrer Virtuosität fröhnen. Diese herrschten wirklich absolut über Theater und Publicum. Und hätte Gluck nicht zu hohe mächtige Protectoren gehabt, so würde er mit seiner Reform gescheitert sein; kein einziges seiner Stücke wäre zur Aufführung gebracht. Was er dennoch für Mühen und Verdrießlichkeiten gehabt hat und welche heftige Kämpfe, Duelle und gemeine Schlägereien entsprangen, das ist hinreichend bekannt. Der Kampf der „Gluckisten" und „Piccinisten" in Paris ist weltgeschichtlich. Betrachten wir nun Gluck's Reform.

Dritter Abschnitt.

Gluck's Reform.

Was dieser Tondichter durch seine reformatorischen Bestrebungen erreichte und verfehlte, hätte für zahlreiche Nachfolger eine hochwichtige Lehre werden können. Aber es geht in der Kunstgeschichte ganz so wie im großen Drama der Weltgeschichte. Wie viele Facta könnten der Menschheit zur Lehre dienen, wenn man sie mehr durchdächte, beherzigte und darnach handelte! Das größte Hinderniß in der cultur- und weltgeschichtlichen Entwickelung ist der blinde Autoritätsglaube; der blinde Glaube, daß jedes Wort, jeder Buchstabe des Meisters unfehlbar sei. Dies hat in der Weltgeschichte unzählbare Leichenhaufen und Blutströme erzeugt, welche zusammen ganz Europa überschwemmen würden. In der Kunst entsteht dadurch abgöttische Verehrung jedes Pinselstrichs, jeder Tonfigur, welche der verehrte Meister geschaffen hat. Den blinden Autoritätsschwärmern sind alle Producte klassisch vollkommen, selbst diejenigen, welche die großen Meister selbst für nicht gelungen erklärten. Sind sie nun selbst productiv, aber schwach

an Geist, so werden sie die Formen und Manieren der von ihnen verehrten großen Künstler wahrhaft sklavisch nachahmen, also eher in deren Schwächen verfallen, als die großen Meisterzüge treffen. Arbeiten sie in der Kritik, so wird Alles nach Gluck's, Mozart's oder Beethoven's Maaßstabe gemessen. Sind es extreme Zukunftsmänner, so sind die Werke Schumann's und Wagner's das neue Evangelium, nach dem alle anderen Tondichter schreiben sollen. Diejenige Parthei aber, welche das Große und Schöne, überhaupt das Klassische der ältesten und neuesten Werke wahrhaftig zu würdigen weiß, und die ich in der musikalischen Kritik viele Jahre repräsentirt habe, ist bis jetzt noch klein, vermehrt sich aber doch von Jahr zu Jahr. Als die Periode der Zukunftsmusik begann, galten diejenigen für Reactionäre, welche auch noch an den klassischen Werken Mozart's und Beethoven's Genuß fanden. Die Werke dieser Männer wurden als zum „überwundenen Standpunkte gehörig" erklärt; selbst Mendelssohns Producte gehörten in diese Kategorie, denn sie enthielten nur „alte subjective a r i s t o k r a t i s c h e Empfindungen. Aber in den Werken der Neuzeit strömten die demokratischen Ideen und Empfindungen der Gegenwart: Schumann's Werke beseele der demokratische Geist der Neuzeit." So lauteten damals die Aussprüche gewisser Kritiker, welche nur die Zukunftsmusik als allein zur Existenz berechtigt erklärten.

Meine Streitigkeiten mit dieser Parthei sind den Lesern musikalischer Zeitungen bekannt, deshalb will ich

sie hier nicht näher erörtern, muß aber bemerken, daß die kenntnißreichsten und vorurtheilsfreiesten Köpfe dieser Richtung in neuester Zeit auch den klassischen Werken früherer Meister Gerechtigkeit zu Theil werden lassen. Ich habe in vielen Abhandlungen nachgewiesen, daß uns die Werke Homer's, Sophokles und aller andern großen Dichter noch heute den größten Hochgenuß gewähren, trotzdem ihre Weltanschauung längst überwunden ist; ebenso gewähren uns die klassischen Tondichtungen der alten Kirchencomponisten und die weltlichen eines Mozart, Haydn und Beethoven noch die edelsten Kunstgenüsse. Man muß also das Große und Schöne der Kunstwerke aller Zeitalter und aller Völker gehörig würdigen und sich daran erfreuen, nur darf man nicht Alles für „Göttlich" erklären, was irgend ein großer Geist in einer Kunst erzeugt; denn auch der größte Sterbliche hat seine Schwächen, weil der menschliche Organismus nach anhaltender Arbeit ermüdet und demzufolge auch der Geist ermattet, oder doch wenigstens nicht mehr so elektrisirend zu wirken vermag. Nach diesen Rücksichten will ich Gluck's Opern vorurtheilslos und gerecht würdigen, sagen, was ihm gelungen und worin er gefehlt hat.

Wie schon gesagt, componirte Gluck seine ersten Opern in der damals allgemein beliebten Manier der Coloraturen. Lange Passagen, kunstvolle Triller und zahlreiche andere Sängerkunststücke waren der Hauptschmuck und sehr oft der alleinige Zweck der Oper, dramatische Wahrheit nur Nebensache; wo sie erschien,

war es mehr Zufall, als Absicht. Daß nun ein ernster Geist, wie Gluck, auf den Gedanken kam, aus der Concertoper ein musikalisches Drama zu bilden, worin die Musik alle Situationen des Textes mit dramatischer Wahrheit schildert und so die belebende Seele wird, — dies darf uns nicht wundern, eher muß man staunen, daß man so lange im allgemein beliebten Schlendrian fortarbeitete. Doch wir wissen ja, welche langen Geburtswehen eine neue Idee in Kunst und Wissenschaft durchmachen muß, ehe sie zur Erscheinung und wahren Geltung gelangt. Erst im hohen Mannesalter und nach einer langen glorreichen Künstlerlaufbahn entstand in Gluck der edle Vorsatz, nicht mehr in dem allgemein beliebten Gleise fortzugehen, sondern neue Bahnen zu gründen. Vorzugsweise war es die Idee der antiken Tragödie, welche er im neuen Gewand der modernen Musik zu verwirklichen suchte. Sowie im 16. Jahrhundert die Italiener das Ziel hatten, die griechischen Kunstformen einzuführen, Tragödien mit Musik zu schaffen und hierdurch die ersten Versuche zur Oper bildeten; ebenso belebte auch Gluck das Bestreben, das griechische Drama mit der fortgeschrittenen höhergebildeten Musik zu rehabilitiren. Jede Melodie und Harmonie, jeder Takt, jede Note nebst Instrumentation, überhaupt Alles, solle nur dazu dienen, Geist und Charakter des Textes zu schildern, alle Gefühle und Empfindungen, alle Situationen der Oper sollten durch Tongebilde treu und wahrhaft charakterisirt werden, so daß die Musik gleichsam Dolmetscherin

des Textes, eigentlich die belebende Seele der Oper wird.

Ist es ihm ganz gelungen?

Leider muß ich sagen, nur theilweise; wie sehr mich auch die übereifrigen Klassiker, welche sogar jeden Taktstrich für unfehlbar klassisch betrachten, mit Worten steinigen mögen, ob dieser fatalen Ketzerei.

Nur in einigen Opern, zuweilen nur in einigen Situationen ist die dramatische Wahrheit nebst vollendeter Kunstschönheit erreicht. Denn man vergesse nicht, daß dramatische Wahrheit niemals ohne musikalische Schönheit existirt, d. h. musikalische Schönheit, welche Geist und Herz elektrisirt und ergreift und zum Mitgefühle bewegt. Bloße äußerliche Tonmalereien, Kuckuksruf, Nachtigallenschlag, Glockengeläut ꝛc. repräsentiren nur die Schale, das Nebensächliche der dramatischen Wahrheit. Ihr Gebiet ist das Reich der Psychologie; die Empfindungen, alle Gefühlssituationen der Seele sind die Hauptaufgabe. Und die Tonkunst ist ja eben hierin am größten. Keine andere Kunst, selbst nicht die Poesie vermag so die Sprache der Gefühle und Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, wie die Musik. Keine Sprache der Welt hat Worte, um so die Sprache des Herzens reden zu können, wie die Tonkunst. Daher ist es Hauptaufgabe des Tondichters: das Skelett des Dichters mit Fleisch und Blut und der geistigen Seele zu beleben. Gelingt ihm dies, so hat er dramatische Wahrheit dargestellt, wie wir es an den gelungenen Opernparthien großer Meister bewundern.

Gluck hat das von ihm erstrebte Ziel in seinen spätern Opern nur zum Theil erreicht, weil er leider in ein Extrem fiel. In der ersten Periode schuf er im Feuereifer der Phantasie naiv und unbefangen. Schöne gefühlvolle Melodien und Harmonien, effectvolle Instrumentation, glanzvolle Coloraturen, kunstvolle Triller und schwierige Concertpassagen waren die Resultate dieser jugendlichen Schöpferthätigkeit. Es sind dies die Opern im damaligen italienischen Styl mit etwas deutscher Ernsthaftigkeit.

In der zweiten Periode, als er ein musikalisches Drama schaffen wollte, wurde die kalte Reflexionsthätigkeit zu vorherrschend, erlangte das Uebergewicht über die Phantasie und erkaltete den frühern Feuereifer der Phantasiethätigkeit. Diese Werke sind also mehr das Erzeugniß des rechnenden Verstandes. Man merkt überall die Absicht, etwas Besonderes schaffen zu wollen. Die Situationen werden mehr äußerlich, handgreiflich geschildert und weniger psychologisch. Anstatt die Gefühle und Empfindungen, die Situationen der Seele darzustellen durch tief ergreifende Melodien und Harmonien, werden Tonmalereien ganz äußerlicher Ereignisse gebracht. Und wo wirklich psychologische Schilderungen auftreten, geschieht dies gar oft in vielen Seiten langen, steifen Recitativen mit ewigen Tremulandos, wobei die Arme der Spieler erlahmen. Und auf fast allen Tongebilden liegt der kalte Reif der rechnenden Denkthätigkeit. Die Unbefangenheit, Naivetät der Phantasie erscheint nur selten wie ein Mondstrahl durch dunkle Wolken.

Es ist dies ganz erklärlich. Da also Gluck früher, in seiner ersten Periode, jede schöne Melodie sogleich niederschrieb, sobald sie in seinem Geiste erstand, ohne sie erst nach Absicht und Zweck zu modificiren, so athmeten dieselben Naturfrische, Naivetät und ergreifende Schönheit. In der zweiten Periode aber, wo jede Note dem dramatischen Zwecke dienen sollte, ward sie erst geprüft und nur dann niedergeschrieben, wenn sie diesem Zwecke entsprach. Alle Melodien und Harmonien, jeder Takt und jede Note nebst Instrumentation gingen erst durch die kalte Verstandesthätigkeit und wurden zehnfach modificirt, bevor sie als dem dramatischen Zwecke dienstbar befunden wurden. Bei einer solchen vorherrschenden kalten Reflexionsthätigkeit geht die natürliche Ursprünglichkeit entweder ganz verloren, oder wird doch sehr getrübt. Und dies war die Schattenseite bei Glucks späterer Schöpferthätigkeit, wodurch eben jenen Werken der kalte Reif aufgeschneit wurde, so daß nur wenige Situationen wahrhaft elektrisch zu entzünden und zu begeistern vermögen. Denn daß nicht Alles darin gleich marmorkalt ist, versteht sich bei einem Meister wie Gluck von selbst. Es erscheinen großartige, erhabene Scenen von wahrhaft erschütternder Geisteswirkung; dann kommen wieder ellenlange Recitative, die gewöhnlichen Arien-, Duett- und Chorformen mit steifen, kalten Melodien, denen man das „Gemachte“ anhört. Man merkt zu häufig die Absicht und wird verstimmt.

Aber trotz der mancherlei Schattenseiten repräsen-

tiren diese Opern dennoch einen Fortschritt hinsichtlich der dramatischen Gestaltung. Schon der Versuch, das Beispiel, ein musikalisches Drama zu schaffen, mußte gute Folgen haben, selbst wenn die ersten derartigen Producte noch sehr unvollkommen waren. Man kann eben bei diesen Werken nicht von Unvollkommenheit, Schülerhaftigkeit sprechen; im Gegentheil, sie zeigen in vieler Hinsicht den gereiften, genialen und erfahrenen Geist. Nur die natürliche Ursprünglichkeit der Phantasie ist von der Gedankenblässe angekränkelt. Dies ist und wird stets bei allen künstlerischen Productionen der Fall sein, wo die kalte Reflexion vorherrschend thätig ist, um jede neugeborne Idee nach handgreiflichen Zwecken zu drehen und zu gestalten. So wie bei jedem Künstler und Dichter diejenigen Werke am gelungensten werden, welche gleichsam in einem Entwurf aus dem Feuereifer der Phantasie geboren werden, so ist dies vorzugsweise im höchsten Grade bei der Tondichtung der Fall. Nichts wirkt lähmender, tödtender bei der musikalischen Schöpferthätigkeit, als kaltes Reflectiren auf jede Note, und Berechnung der Tongebilde zu bestimmten Zwecken. Noch geist- und gefühlloser wird solche Musik, wo so recht absichtlich gewisse Figuren erdacht werden, um Dies oder Jenes zu schildern.

Die wahre Schöpferthätigkeit besteht darin, daß man beim Durchlesen des Gedichts in Begeisterung versetzt wird, und in dieser höhern Seelenstimmung — d. h. während des Lesens -- müssen die Tongebilde im Innern erklingen, also gleichsam von selbst entste-

hen. Oder besser gesagt: Der Text und das Lesen desselben muß fast in einem Moment die dazu gehörige Musik erzeugen. Eine solche entstandene Musik wird stets dramatisch wahr sein und die Seelenzustände treu und naturgemäß schildern. Sie wird dies am treuesten thun und kann nichts Anderes ausdrücken, als eben nur die Situationen des Textes selbst, denn sie wurde ja nur von den in Worten geschilderten Seelenstimmungen erzeugt und geboren.

Daß dann noch eine nachbessernde und feilende Hand thätig sein muß, versteht sich von selbst, aber sie wird bei den im Feuereifer der Phantasie erzeugten Producten wenig zu ändern nnd zu bessern haben.

Gluck hat uns also durch seine späteren Werke, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, wenigstens den Weg zum musikalischen Drama angebahnt und vorzugsweise practisch gezeigt, was die Tonkunst in dramatischer Hinsicht zu leisten vermag. Er hat uns gezeigt, daß die Oper ein Drama zu werden vermag, daß die Musik Geist und Charakter der handelnden Personen und das ganze Gefühlsleben viel tiefergreifender und weitumfassender darstellen kann, als es Worte vermögen. Und wie hoch ihm die dramatische Wahrheit stand, geht aus seinen Worten hervor: Niemals habe ich auf die Erfindung eines neuen Gedankens Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdrucke angemessen war.

Dieser leitende Gedanke führte ihn aber zuweilen

in das Extreme, das ich oben erwähnte, nämlich: zuviel „Ausgeklügeltes“ und zu handgreiflichen Zwecken „Gedachtes“ als dramatische Schilderung zu geben, wodurch der lebensvolle Sprudel ursprünglicher Melodik beeinträchtigt wurde. Erwägt man den damaligen Stand der Oper und Kirchenmusik, so wird dieses Extreme entschuldbar. Es war soweit gekommen, daß die Componisten nur solche Wortverbindungen in Musik setzen durften, in welchen die Vokale a, e und o vorherrschend waren, auf denen die Sänger am besten die schwierigsten Läufe und schnörkelhaftesten Verzierungen ausführen konnten. Gluck wollte weder den Sängern und Instrumentisten zu Gefallen dankbare Melodien und Rouladen schreiben, noch den Contrapunktisten zu Liebe seine Werke mit allerhand Nachahmungen, Canons, Fugatos 2c. ausschmücken, sondern ganz logisch consequent die menschlichen Charaktere schildern in ihren tausendfachen Situationen, wie sie bedingt und hervorgerufen werden durch die Handlung und die daraus entstehendeu Conflicte. Denn sowie Aeschylus, Sophokles, Euripides und Shakespeare die großartigsten Dramen für das recitirende Schauspiel geschaffen hatten, so wollte er sie in der Form der Oper bilden. Wie weit er sein Ziel erreicht hat und erreichen konnte zur damaligen Zeit, ist uns durch seine letzten Opern offenbar geworden. Einfachheit, klare Gruppirung der Sätze und Perioden, plastische Schönheit der Formen und logische Klarheit auch in den heftigsten Stürmen des Schmerzes und der Verzweiflung, sind die Grundzüge seines spätern Opern-

styls. Als hohe dramatische Meisterwerke stehen seine letzten Werke da, doch konnte er nicht ein ganzes Jahrhundert überflügeln, und die schwachen Seiten in seinen Productionen fallen dem ganzen damaligen Standpunkte der Kunst und Poesie zur Last. Nur ein weiterer Entwickelungsgang konnte im Verlauf der Zeit da weiter bilden, wo er stehen geblieben; und so war es den später kommenden Tondichtern vorbehalten, die Oper zu der dramatischen Gestalt zu vollenden, wie er sie als Ideal in seinem Geist erschaut haben mochte. Sein nächster und würdigster Nachfolger war Mozart.

Vierter Abschnitt.

Mozart.

Was Gluck erstrebt, das vollendete Mozart, d. h. soweit es nach dem damaligen Cultur- und Kunststandpunkte möglich war. Denn auch die Mozart'sche Oper blieb immer noch eine Mittelgattung zwischen dem Schauspiel und der Oper der Neuzeit: halb gesungen, halb gesprochen. Der große Fortschritt zur Vollendung besteht aber darin, daß sich in Mozart Gluck's Wissen und Streben mit einer ganz unerschöpflichen Productivität der Phantasie vereinte. — Man irrt sich, wenn man Mozart's Kindlichkeit im Benehmen mit Unwissenheit, mit Mangel an höherer wissenschaftlicher Bildung identificirt und seine großartige Schöpferthätigkeit, seine göttlichen Werke nur als Ausfluß naiver Seelenthätigkeit betrachtet. Sie wuchsen allerdings als naive Manifestationen des Seelenlebens hervor wie die Pflanze aus dem Keim, wurden aber fortwährend vom denkenden Geiste regulirt und zu höheren Zwecken gestaltet. Ein Mann wie Mozart, der Lateinisch, Italienisch und Französisch gelernt, hat gewiß auch Literatur- und Geschichtskenntniß gehabt,

überhaupt eine höhere Geistesbildung errungen. Und dies beweist er nicht nur durch seine Opern und Kirchenwerke factisch, sondern auch durch seine zahlreichen Verse, die er mit größter Leichtigkeit producirte. Naivetät im Benehmen ist allen großen Männern in Kunst und Wissenschaft eigen und sehr oft ein Charakterzug des Genie's. Man denke nur an Newton's Kindlichkeit. So war es auch bei Mozart. In ihm vereinte sich Wissen und Können, ungefesselte Productivität der Phantasie mit wissenschaftlicher Bildung in hoher Potenz. Don Juan und die Zauberflöte werden daher noch in Jahrhunderten als vollendete dramatische Meisterwerke bewundert, genossen und studirt werden, so gut wie das Epos des Homer und die Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides. In diesen beiden Opern sind die Charaktere und Situationen des Seelenlebens so treu und wahr in Tönen geschildert, wie in keinem Werke der früheren Tondichter. Schon beim Ertönen des Ritornell hört man, welche Person, welcher Charakter erscheint. Aber noch bewunderungswürdiger ist das Vereinen und Darstellen der verschiedensten, heterogensten Seelenzustände in einer Scene. Ganz verschiedene Charaktere singen gleichzeitig die verschiedensten Gefühlssituationen in Tönen aus, so daß jede Tonweise und das ganze Musikstück diese heterogensten Geistesstimmungen mit unübertrefflicher Naturwahrheit zur schönen Darstellung bringt. Ich erinnere an die erste Scene im Don Juan, wo der Comthur in gebrochenen Lauten sein Leben aushaucht.

Dies ist die Sprache eines Sterbenden, unübertrefflich schön in Tönen ausgesprochen. Aber während dieser seine letzten Todesseufzer aushaucht, singt der frivole Don Juan mit höhnischem Spott: „gib es hin, dein bischen Leben aus dem längst schon welken Herzen rc.“

Und während der Eine stirbt, der Andere spottet, ist Leporello starr vor Schrecken. „Welch Entsetzen! Er kann scherzen“, ruft der zitternde Schelm. Dieser Schreckensruf durch den verminderten Septimenschritt as h, ist ebenfalls mit unübertrefflicher Naturwahrheit charakterisirt. Und dann — wie zittern ihm die Glieder! sowohl in Tönen, wie am Körper. Aber trotz dieser Jammergestalt ist und bleibt er die höchst komische Figur, welche schon durch ihr Erscheinen das Gelächter erregt. Während er starr vor Entsetzen seinen Todesschrecken und dann sein „Gliederzittern“ aussingt, muß man dennoch lachen und abermals lachen über diese komische Jammergestalt. Der verwundete Comthur aber sinkt würdevoll zu Grabe, haucht in gebrochenen Lauten sein Leben aus, während der Mörder ihm ein spottendes Todtenlied zuruft.

Hier ist Kunst und Natur zur Wahrheit und höchsten ästhetischen Schönheit vereinigt und durch wundervolle Tongebilde zur bewunderungswürdigsten Darstellung gebracht.

Dergleichen Scenen, worin die verschiedenartigsten Gefühlsstimmungen, die heterogensten Geistessituationen ganz verschiedenartiger Charaktere gleichzeitig in einem Tonstücke ausgesungen und mit unübertrefflicher Natur-

wahrheit geschildert werden, lassen sich in Mozarts Opern sehr viele aufzeigen. In dieser Hinsicht ist auch das meisterhafte Finale im ersten Act des Don Juan stets bewundert worden. Während es donnert und blitzt, die ganze Natur in Aufruhr steht und die erzürnten Bauern den elenden Wüstling erschlagen wollen und ihren Grimm in Tönen ausschreien, währenddem schlägt sich Don Juan mit ihnen herum und singt abermals höhnisch spottend: „Freie Geister zu erschüttern, genügen falbe Blitze nicht."

Es ist schon sehr schwierig, eine einzige Gefühlssituation eines Liedes oder einer Arie so naturwahr in Tönen zu schildern, so daß man sagen kann, nur diese Melodie und Harmonie nebst der ganzen Begleitung sind das einzig wahre Ausdrucksmittel für diese Textsituation; noch viel schwieriger ist es aber, mehrere ganz verschiedenartige Seelenstimmungen durch ein Tongemälde gleichzeitig darzustellen, wie im ersten Terzett des Don Juan mit bewunderungswürdiger psychologischer Charakteristik geschehen. Und dies war ein Riesenfortschritt, im Vergleich zu den frühern Opern, ja auch über die Producte von Mozart's Zeitgenossen.

Wohl brachten damals wie heutzutage die Italiener wunderschöne Melodien, gelegentlich auch wohl effectvolle Instrumentation, aber es fehlte die dramatische Wahrheit; d. h. die Melodien waren, an sich betrachtet, ganz schön, paßten aber nicht zur Textsituation. Daß darin ganz unsinnig gefehlt und auch noch gegenwärtig von Tondichtern ersten Ranges die größten, un-

glaublichsten Verstöße geschehen, weiß jeder Sachverständige. Daß z. B. Auber, dieser mit Recht beliebte Componist, in den Krondiamanten, ein Gebet: „Vater über'm Sternenthron, sieh' herab und hör mich an" &c. auf einer Galoppmelodie singen läßt, dies ist so ganz unverständig, fast wahnsinnig verkehrt, daß man es nicht glauben würde, wenn das Factum nicht in der Partitur vor Aller Augen stände.

Dergleichen Verstöße gegen alle Logik findet man häufig bei den italienischen und französischen Componisten, wenn auch nicht immer so auffällig, wie der eben gerügte Fall. Der Laie wundert sich über deren Erfolge und meint auch wohl, wenn die Opern nicht gut wären, könnten sie nicht überall Beifall erringen. Dies ist aber nur die Folge der schönen Melodik und effectvollen Instrumentation. Die musikalischen Scenen sind, an sich betrachtet, oft wundervoll und tief ergreifend, aber sie eignen sich nicht zur betreffenden Textsituation, sprechen ganz andere Gefühle aus, als die Worte. Es erklärt sich dies dadurch, daß man beim Produciren wohl melodische Gedanken im Geiste hat, nicht aber solche, die den Inhalt des Textes schildern. Wer nun sogleich den ersten Gedanken, welcher im Geiste entsteht, niederschreibt, gleichviel, ob er dem Wortinhalt entspricht, oder nicht, der wird selten dramatisch wahr schildern. Das erste Haupterforderniß beim Operncomponiren ist, daß man die Gedanken prüft, ob sie den Charakter des Textes naturwahr schildern, ist dies nicht der Fall, so darf man sie nicht nieder-

schreiben, mögen sie auch noch so schön sein. Entstehen nicht sogleich die erforderlichen Melodien, so muß man lieber die günstige Stunde abwarten, als solche niederschreiben, die der Geistessituation des Textes fremd sind. Daß nun hierbei hohe Geistesbildung in Kunst und Wissenschaft erforderlich ist, versteht sich von selbst. Die bloße Genialität ist nicht ausreichend; große Operndichter wie Gluck, Mozart und Meyerbeer hatten nicht blos Genie, sondern auch vielseitige Kenntnisse erworben. Nur dadurch wurden sie befähigt, psychologisch wahre Charaktere zu schaffen. Mozart hat hierin schon das Höchste und Schwierigste erreicht, nämlich mehrere Gefühlssituationen von verschiedenen Charakteren gleichzeitig singen zu lassen und sie naturwahr zu schildern. Trotz der Unvollkommenheit seiner Texte sind Don Juan, Figaro, Idomeneo und die Zauberflöte wahre Meisterwerke. Schade, daß die Texte nicht gleich zur großen Oper angelegt wurden, wie wir sie heute durch Scribe u. A. besitzen. Das prosaische Dreinsprechen zwischen den Gesangspiecen ist zu unschön. Es ist, als würde man mit kaltem Wasser übergossen, wenn nach den schönsten Gesangsscenen der Dialog wieder beginnt und sich in den alltäglichsten Redensarten ergeht. Man fällt aus dem musikalischen Himmel auf die schlammige Erde. Dies ist leider auch bei spätern Opern der Fall. In Paris hatte man den gesprochenen Dialog des Freischütz in Recitative verwandelt und in Musik gesetzt, da aber die Oper nicht im Gedanken des Schöpfers dazu angelegt ist, so war der Erfolg

nicht sehr günstig. Auch mag wohl die neucomponirte Recitativmusik gegen die Webersche bedeutend im Schatten gestanden haben. Es war überhaupt in jener Zeit, nach dem damaligen Kunststandpunkte, keine höhere Opernform in Bezug auf Text und Musik möglich, denn auch in der Kunst geht der Fortschritt nur schrittweise; nicht in Sprüngen entfaltet sich die Geistesthätigkeit, sondern in organischer Entwickelungsfolge. Ich habe jene Kunstperiode in einer früheren Abhandlung mit folgenden Worten geschildert, die ich noch heute als Wahrheit citiren muß:

Da die Operntexte jener Zeit stets mit einem gesprochenen Dialog gedichtet wurden, und der Dichter diejenigen Scenen und Situationen, welche gesungen werden sollten, ganz so einrichten mußte, daß sie für die fix bestimmten Arien, Chöre rc. paßten, auf daß sie der Componist gut componiren könne: so war es dem Dichter hierdurch ganz unmöglich, einen solchen Text zu schaffen, welcher den Hauptforderungen des Dramas entspräche und vollkommen genüge. Er vermochte auch bei der höchsten Genialität und bestem Willen nicht, ein consequentes dramatisches Leben und Handeln sich entfalten und darstellen zu lassen, denn die festgesetzten musikalischen Formen hinderten ihn hieran. Der Text zu den Arien, Chören, Duetten und Terzetten war für jede Oper und ihre Situationen voraus bestimmt. Man konnte es daher den größern Dichtern jener Zeit nicht verargen, wenn sie sich zu dieser Macherei von Operntexten nicht hergeben wollten. Sie

konnten ihre Sujets mit dem reichen Gefühls- und Gedankenleben nicht in jene abgezirkelten Formen auf mechanische Art einbilden; demzufolge blieb das Schaffen der Operntexte nur den ganz unbedeutenden Subjecten anheim gegeben. Nach diesem Standpunkte der Kunst und Poesie und der damaligen Ansicht hierüber, müssen die Werke Gluck's, Haydn's und Mozart's betrachtet und beurtheilt werden.

Als aber zu Anfang unsers Jahrhunderts sich das ganze Geistesleben der Menschheit in seiner Totalmanifestation ganz radical emancipirte von allen früher gegebenen Satzungen, und die denkende Vernunft sich ihrer Autonomie wieder bewußt wurde: da begann auch in der Productivität der Dichter und Künstler eine ganz andere Thätigkeit. Die sogenannten Romantiker studirten die Geistesproducte aller Nationen aus allen Zeitperioden; da wurden die Werke der alten Inder, Perser, Araber, Griechen, Römer, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer 2c aus ihren epochemachenden Culturperioden hervorgesucht, durchstudirt, genossen und ihr Gedankenleben sowie ihr Formenbau analysirt, um sie in ihrer tiefsten Genesis und charaktristischen Wesenheit erkennend zu begreifen und zu verstehen. Jetzt machte sich der denkende Geist die Ideen der Völker aller Jahrtausende zu eigen und assimilirte ihren Gedankengehalt; man dachte uud lebte sich in das Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenleben jener längst ins Grab gesunkenen Völker und begeisterte sich hierdurch zu neuer productiver Thätigkeit. Auch die donnernden Kanonen

und schmetternden Kriegstrompeten, sowie die gewaltigen Schlachtenzüge erschütterten die gesammte europäische Menschheit aus ihrer gemüthlichen Ruhe und heitern Zufriedenheit des Daseins. Da wurden Kriegslieder und Kriegsmärsche componirt, ganz in der tieferregten Geistesstimmung der damaligen Zeit.

Daß diese ganze Evolution des geistigen und socialen Lebens der europäischen Menschheit den mächtigsten umgestaltenden Einfluß auf alle Gebiete der Geistesthätigkeit ausüben mußte, ist durch den Causalnexus der Naturgesetze bestimmt und erklärt sich von selbst. Demzufolge machte sich auch unter den Tondichtern eine freiere Geistesrichtung in ihrer productiven Thätigkeit geltend; sie waren bemüht, einen tieferen Geistesinhalt in ihren Kunstwerken zur objectiven Darstellung zu bringen. Die mächtiger gewordene Subjectivität mußte sich in anders modificirten und größeren Formgestalten ergießen, um zum adäquaten Ausdruck ihres reichern Ideenlebens zu gelangen. — Die große Oper als handelndes Drama, war das Resultat des productiven Gebährungsprocesses der Geistesthätigkeit in der Neuzeit. In ihr sind die musikalischen Formen nicht mehr der Hauptzweck, sondern die treue Darstellung welthistorischer Handlungen. Große Thaten der Weltgeschichte werden jetzt zu den Sujets gewählt, während früher vorzugsweise Liebesgeschichten dominirend waren. Dadurch sind die musikalischen Formen und verschiedenen Ausdrucksweisen nur zum Mittel des erreichen wollenden Zwecks herabgesetzt

War in den früheren Opern mehr das lyrische Gefühls- und Empfindungsleben vorherrschend, so ist dieses zwar jetzt nicht ganz verdrängt, aber auch nicht mehr die Hauptaufgabe für die Oper; sondern es nimmt nun die naturgemäße Stellung ein, die es im thätig handelnden Drama der Weltgeschichte hat.

Bei dieser großen Aufgabe der Bildung einer dramatischen Oper fand man endlich den gesprochenen Dialog nicht mehr zulässig und der wahrheitsgemäßen dramatischen Darstellung nicht angemessen. Er wurde demzufolge mit Recht daraus verbannt, weil er die organische Einheit der dramatischen Situationen stört und oft ganz vernichtet: abgesehen davon, daß es ein widerlicher Contrast für den zartfühlenden Hörer ist, aus der edlen Poesie und Musik in die gemeinste Prosa des allergewöhnlichsten Alltagsklatsches zu verfallen, wie z. B. im Don Juan und in vielen anderen Opern.

Man kann diese Werke, halb gesprochen und halb gesungen, mehr als Singspiele betrachten, aus denen sich die große Oper der Neuzeit entwickelte. In dem Bilden und Schaffen dieser echt dramatischen Oper zeichnet sich vorzugsweise aus: Spontini durch F. Cortez und Vestalin, Rossini durch Tell und die Belagerung von Corinth, Auber durch die Stumme und Beethoven durch seinen Fidelio. Spohr's Jessonda und Faust reihen sich diesen Werken würdig an. —

Meyerbeers Geburt fiel in die klassische Periode der deutschen Literatur und Tonkunst. Die Werke

Schillers und Goethes, Glucks und Mozarts entzündeten überall die edelste Begeisterung, gewährten allen deutschen Frauen und Männern die schönsten Hochgenüsse und feuerten die Jugend zu gleich edlem Streben und großen Thaten an. Es war eine Zeit der edlen Liebe und Freundschaft, alle edlen Geister standen miteinander in Correspondenz; Jeder suchte des andern Producte in die Welt einzuführen; jedem strebsamen Geiste wurde die Bahn eröffnet und überall suchte man zu helfen, wo man helfen konnte. Es war eine Blüthezeit der wahren Humanität und hat der deutschen Literatur und Kunst, überhaupt der ganzen deutschen Geistescultur die edelsten Früchte erzeugt, wie sie sobald nicht wieder reifen werden. Nur jener edle Freundschaftscultus, jenes heilige Band der Geistesliebe vermochte solche Wunder zu thun und die Geister zu den edelsten Thaten anzufeuern uud zu unsterblichen Werken zu begeistern.

Betrachten wir dagegen unsere, in vieler Hinsicht misserable Zeit, das elende Schmutztreiben mancher von der Reaction bezahlten Verleger, Redacteure und Theaterdirectionen. Nur die Producte ihrer Gesinnungsgenossen, Bekannten, Vettern und die der Reactionspartheі werden beachtet, gedruckt und zur Aufführung gebracht. Ebenso gemein und schlecht ist die Handlungsweise gewisser Verleger und Redacteure mancher Blätter. Nur wer mit ihnen in der Weinstube oder auf der Bierbank Freundschaft geschlossen, dessen Producte werden veröffentlicht und gelobt, mögen sie auch

noch so werthlos sein. Naht sich ihnen ein nicht zur Clique Gehörender mit wirklich neuen und interessanten Arbeiten, so verdienen sie nicht aufgenommen zu werden; sie lassen dieselben auch Monate liegen und schicken sie erst dann wieder zurück, wenn die Zeit ihres Werthes vorüber ist und sie veraltet sind. Ich könnte dergleichen schmachvolle Handlungen namhaft machen, die gemeinen Individuen nennen, will aber hier keine Streithändel beginnen; sie werden ihr schmutziges Treiben wohl selbst wissen!

Unerhörte Schmach unserer Zeit! Schriftsteller als Redacteure, und Verleger, welche die Geistescultur durch Bildung und Aufklärung befördern sollen, begehen bei ihren Geschäften die größten Schandthaten, indem sie nicht nur die Producte junger Geister nicht aufnehmen, sondern sie noch Vierteljahre lang liegen lassen, auch wohl ausbeuten! Andere schätzen die offerirten Werke nur nach der Stellung und den Titeln ihrer Verfasser. Und bei vielen Concert- und Theaterdirectionen geht es ebenso gemein her. Wie soll bei solchen schmachvollen Zuständen Kunst und Literatur emporzublühen vermögen oder sich nur auf der frühern Höhe erhalten können?!

Der Freundschaftscultus aller Geister des vorigen Jahrhunderts hat unsere klassische Literatur- und Kunstperiode erzeugt, oder doch wenigstens befördert; das gemeine Cliquenwesen und Schandtreiben vieler Redacteure, Verleger und Directoren der Neuzeit trägt sie wieder zu Grabe und begräbt sie im Schlamm der Gemeinheit!!!

Daß die Mehrzahl der Verleger, Redacteure und Directionen von edleren Grundsätzen beseelt sind und darnach handeln, versteht sich von selbst; aber keiner dieser besser gesinnten Herren kann und wird es leugnen, daß so viele ihrer Collegen die Geschäfte auf die unwürdigste Art und Weise treiben, wodurch Kunst und Literatur schmachvoll besudelt werden und im gemeinen Cliquenwesen ersticken müssen.

Auch der göttliche Mozart lebte in der Zeit jenes edlen Freundschaftscultus und blieb selbst seinen unwürdigen Feinden ein wahrer, liebender und verzeihender Freund. Die Gefühle seines liebevollen Herzens manifestirten sich durch die wonnevollsten Melodien. Und in der That! nur ein reiches Gemüthsleben, nur ein tief gefühlvolles Herz mag alle Seelensituationen in Tönen auszusingen und einen Reichthum von Melodieen zu erzeugen. Was soll aber ein gefühlloser, kalter Mensch produciren?! Soll er etwa den Egoismus oder wohl gar den Neid seines gefühllosen Herzens in Tönen aussingen?!

Ganz so verhält sichs mit dem Dichter. Ein aller edlen Gefühle lediger Mensch kann unmöglich dieselben durch Worte zur Darstellung bringen. Der kalte Verstandeskopf, der von keinen Gefühlen der Seele belebt und begeistert wird, vermag kein ergreifendes Gedicht zu schreiben, nur kalte Reflexionspoesie. Wie soll derselbe von etwas singen können, was er nie gefühlt, nie empfunden hat! So wenig wie der Blindgeborene von den Farben eine Vorstellung hat, eben so wenig hat

der gefühllose Mensch vom Gefühlsleben der Seele eine Ahnung. Lächeln wir also nicht über jenen edlen Freundschaftscultus aller productiven Geister des vorigen Jahrhunderts. Mögen uns einige seiner Manifestationen etwas überspannt erscheinen, so hat er dennoch die edelsten Blüthen und Früchte in der Literatur und Kunst erzeugt und befördert. Der süße Tonzauber eines Mozart athmet nur Liebe und Freundschaft. Und so war er ja auch in seinem Leben, nur lieben wollte er und geliebt werden. Aber sein höchstes und größtes Verdienst ist die Vervollkommnung der Oper zur höheren dramatischen Wahrheit. Hierin hat er Vortreffliches geleistet und dramatische Situationen geschaffen, welche ewig bewunderungswürdig bleiben werden.

Uebrigens darf man die Bestrebungen seiner Vorgänger und deren Werke nicht gar zu geringschätzig behandeln. Die bessern Tondichter der frühern Zeit hatten auch schon ein dramatisches Ziel im Auge. Daß sie es nicht erreichten, nur schülerhafte Versuche machten, war gar nicht anders zu erwarten, denn die Musik, vorzugsweise die weltliche, stand ja damals noch auf der allerniedrigsten Stufe, sowohl in der Melodik, Harmonik und Instrumentation. Ja selbst die Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts waren noch sehr unvollkommen, Kinderspielzeuge im Vergleich zu unsern heutigen. Die mächtigste Grundlage der Composition, das Harmoniesystem, hat erst im vorigen und in unserm Jahrhundert seine höhere Ausbildung erlangt. Bei einem solchen unvollkommenen Kunstzu=

stande hatten die frühern Tondichter nicht einmal die Mittel zu allen dramatischen Zwecken; sie konnten also nur Unvollkommnes leisten, mögen auch einzelne Situationen, einige Lieder, Arien ꝛc. sich ausgezeichnet haben. Lächerlich ist es, wenn sich gewisse Leute geberden, als sei erst heute das Ei des Columbus entdeckt worden. Es ist weltbekannt, daß Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz mehrere geistreiche Köpfe bestrebt waren, das griechische Drama wieder zu rehabilitiren und dramatische Producte mit Musik zu bilden versuchten. Giovanni Bardi di Vermio und seine Freunde wählten die alten griechischen Tragödien zum Muster, verbannten den verkünstelten contrapunktischen Styl, welcher damals kirchliche und weltliche Musik beherrschte, und brachten das lyrische Element, das Gefühlsleben zur Geltung. Sie wollten ähnliche Charaktere schaffen und deren Seelensituationen durch herzergreifende Melodien schildern. Hierdurch haben jene Italiener den Anfang zur heutigen Oper gemacht. Ein Jahrhundert später trat R. Kaiser als Reformator der Oper auf und schuf durch seine Werke den Grundtypus für die Oper und ihe verschiedenen Musikformen. Auch dieser deutsche Componist war sich seines Ziels wohl bewußt und sprach es schriftlich aus: „daß die Oper am geeignetsten sei, alle Gefühle des Herzens zu schildern und die größten Leidenschaften durch Tongebilde auszusprechen, wie keine andere Kunst. Und der Componist müsse die vom Dichter gegebenen Situationen des Textes treu und naturwahr in tief gefühlvollen Melodien schildern

und zur Darstellung bringen; alle Gemüthsbewegungen sollten durch Tongebilde weiter ausgeführt werden und zum Ausdruck kommen. Dabei müsse der Componist die Distinctionen, wie Komma, Kolon, Semikolon und Punktum sehr genau beobachten und eben so vorsichtig in der Einführung seiner Cadenzen sein."

Hat der Mann auch nicht durchweg stets dramatische Werke geschaffen, so hat er dennoch einige Schritte weiter auf dieser Bahn gethan und vorzugsweise das Element der Melodik über den frühern Formelkram zur herrschenden Geltung gebracht. — Schütz, Scarlatti und viele andere strebsame Geister des 17. und 18. Jahrhunderts folgten würdig nach. Leider brachte die immer höher steigende Sängervirtuosität das Coloraturwesen wieder zur Herrschaft und die edlen Grundsätze des dramatischen Ziels so lange in Vergessenheit, bis wieder zwei Reformatoren, Gluck und Mozart erschienen, welche durch ihre Werke der Welt zeigten, daß man mittelst der Coloraturen auch dramatisch wahr schreiben könne und diese nebst der ganzen Sängervirtuosität zu höhern dramatischen Zwecken verwenden müsse. In Glucks Opern herrscht jene weise Begrenzung und jenes ästhetische Maßhalten, wie in den Werken der drei großen Tragödiendichter Griechenlands. Mozart hat durch seine Werke die Vollendung des klassischen Ideals erzeugt. Gluck gab uns mehr heroische und erhabene Geistessituationen; Mozart mehr zärtliche, liebreizvolle Gemüthsstimmungen. Aber beide Tondichter haben auch in allen Regionen des Seelenlebens unübertrefflich schöne

Scenen geschaffen; jedoch hatte jeder sein Lieblingselement, in dem er lebte, webte und sich behaglich heimisch fühlte. Das größte Verdienst Mozarts besteht darin, daß er nicht nur das ganze Gebiet der Harmonik, Melodik und Instrumentation erweitert und vervollkommnet hat, sondern daß er auch ganz bestimmte Charaktere schuf und deren eigenthümliche Seelenstimmungen durch Tongebilde naturwahr schilderte.

Es ist ein bekanntes Factum, daß die Gefühle der Liebe und des Hasses, der Eifersucht und Rache, der Lust und des Schmerzes, von jedem Individuum je nach seiner Bildungsstufe, nach Jugend und Alter, hauptsächlich nach jedem eigenen Temperament ausgesprochen, gesungen und geschildert werden. Der rauhe Naturmensch äußert seine Gefühle der unglücklichen oder glücklichen Liebe, der Rache oder der Lust ganz anders, als der Gebildete. Aber auch unter den Individuen gleicher Bildungsstufe existirt eine unermeßlich große Scala der Gefühlsäußerungen, welche durch die verschiedenen Temperamente, durch Alter und Geschlecht bedingt werden. Diese verschiedenartigen Charaktermanifestationen durch Tongebilde zu schildern, überhaupt musikalische Charaktere zu schaffen, ist eine der schwierigsten Hauptaufgaben für den dramatischen Tondichter; Mozart hat sie in vieler Hinsicht meisterhaft gelöst. Der klagende Liebesschmerz einer Elvira tönt ganz anders an unser Ohr, als der des Papageno. Während der Schalk Papageno seine Gefühle des Verlassenseins aussingt und der Welt Ade sagt: „gute

Nacht du falsche Welt," während dem muß man herzlich lachen, ganz so wie über die Aeußerungen von Leporellos Todesangst, nach dem Zweikampf und bei der Statue des Gouverneurs. Diese spaßhaften, komischen Charaktere sind unübertrefflich gezeichnet, selbst die Aeußerungen ihrer Seelenangst, ihres Schmerzes reizen uns zum Lachen. Und das ist eben das schwierigste dramatische Problem, komische Charaktere so zu schildern, daß sie nicht blos durch Späße und Possen, sondern auch durch ihre Schmerzensscenen unser Lachen erregen. Bei Leporello und Papageno ist dies stets der Fall. Und das ist Mozarts Hauptfortschritt in der dramatischen Gestaltung, hinsichtlich der Producte seiner Vorgänger.

In den Werken der frühern Operncomponisten kamen allerdings auch Gefühlsstimmungen durch Tongebilde zur Darstellung. Ja, einzelne Piecen haben sich ganz besonders durch ergreifende Manifestationen des Seelenlebens ausgezeichnet und wurden beliebt; es kamen auch wohl verschiedene Charakterzüge zum Vorschein, aber dennoch blieben alle diese Schilderungen zu allgemein, zu unbestimmt; sie wurden nicht individuell. Man hörte wohl, daß in dieser Arie, diesem Duett, die Gefühle der Liebe geschildert, aber es trat dadurch kein bestimmter Charakter, keine bestimmte Individualität mit eigenthümlichen Seelenmanifestationen hervor, wie es in Mozarts Opern geschehen ist. Die Liebesäußerungen eines Don Juan, Leporello, Masetto, einer Donna Anna, Elvira und Zerline sind alle verschiedenartig

geschildert, je nach Charakter, Bildung und Lebensweise. Und schon die Einleitung einer Scene zeigt uns an, welche Charaktere erscheinen werden. Und diese wahrhaft psychologische Charakterisirung nach Bildung, Lebensart und Temperament, wird nicht blos beim Einzelauftritt der betreffenden Person durchgeführt, sondern, was das Schwierigste und Höchste, beim Erscheinen sämmtlicher Personen. In Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten, Sextetten, ja in ganzen Chören werden gleichzeitig die verschiedenartigsten Individuen, die heterogensten Charaktere und deren Seelenäußerungen mit unübertrefflicher Naturwahrheit zur Darstellung gebracht, wie es noch kein Vorgänger Mozarts vermocht hat. Dies ist der große Riesenfortschritt in der dramatischen Gestaltung. Mozart zaubert uns durch seine Musik leibhaftige Charaktere mit Fleisch und Blut vor; er schildert sie psychologisch und physiologisch; kurz gesagt: es sind wirkliche Individuen, Charaktere mit Leib und Seele, welche durch seine herrliche Musik realisirt werden.

Zwar manifestirte sich schon in den Werken Gluck's, Gretri's und Mehul's ein tieferes und edleres Seelenleben, aber Mozart übertraf sie hierin so, daß seine Opern unter allen civilisirten Völkern den größten Enthusiasmus erregten und noch heute in allen fünf Welttheilen dargestellt werden. Alle Nationen fanden in dieser Musik ihr tiefinniges Gefühlsleben ausgesprochen; ihr ganzes Denken und Empfinden mit den unzähligen Wandlungen des Gemüthslebens war hierin

aufs treueste und naturwahrste in Tönen geschildert; und von solchem Tonzauber, wie ihn dieser große Tondichter der gesammten Menschheit übergab, wurden auch die härtesten und gefühllosesten Herzen ergriffen und zum Mitgefühl belebt. Dieser Kosmopolit, der das Gefühls- und Empfindungsleben aller Völker in sich vereinigte, in schönen Tongestalten aussprach und in Aller Herzen mitfühlende Resonanz erregte; der also keiner partikularistischen Sondergattung in der Kunst angehörte, in keinen engherzigen Nationalgefühlen irgend eines Volks umfangen blieb, sondern das Gemüthsleben der ganzen Menschheit zur Darstellung brachte, was alle Herzen in pulsirende Bewegung versetzt; dieser unsterbliche Meister entzündete auch in Meyerbeers Jugendherzen die Lust und Liebe zur beseligenden Tonkunst, denn seine Wiege umtönten die herrlichen Melodien des göttlichen Mozart. Betrachten wir also Meyerbeers Jugendjahre und ersten Bildungsgang, welche in eine sehr erregte Zeit fielen, denn alle europäischen Nationen traten damals in ein neues Stadium der Geistescultur und in eine neue Phase der Weltgeschichte. —

Fünfter Abschnitt.

Meyerbeers Jugendjahre.

Geburt und Erziehung.

Das Leben großer Geister in Kunst und Wissenschaft hat von jeher für alle Leser das größte Interesse gehabt und ist heutzutage zur vorherrschenden Lecture geworden. Die zahlreichen Biographien der Dichter und Denker genügen aber nicht mehr, denn man will Alles bis ins kleinste Detail wissen; daher werden vielbändige Romane über sie geschrieben und mit größter Wißbegier verschlungen. Man will nicht nur wissen, wo sie geboren und erzogen sind, wie sie studirt und producirt, sondern auch, wie sie gegessen, getrunken und sich gekleidet haben. Und jemehr Detailzüge eine Biographie bringt, desto häufiger wird sie gelesen. Merkwürdiger Weise hat einer der größten Tondichter der Gegenwart in unserer schreib- und leselustigen Zeit noch keinen Schriftsteller gefunden, der sein Leben und Wirken und seine sämmtlichen Werke ausführlich geschildert und zum Gegenstand eines größern Werks gemacht. Zahlreiche kleine Biographien Meyerbeers sind

in Journalen und Lexikons publicirt, aber ein größeres selbstständiges Buch über seinen Studiengang ist noch nicht erschienen. Haben die Schriftsteller keinen Stoff zu einem größeren Werke? Höchst wahrscheinlich, denn Meyerbeer war schwer zugänglich gegen allerlei Besucher und wechselte sehr oft sein Domicil. Er führte, wie die Sänger des Waldes, ein Wanderleben. In Berlin und Paris hatte er zwar ständige Wohnungen, lebte aber kaum einige Monate des Jahres darin. Bade- und andere Erholungsreisen, das Beiwohnen seiner Opernaufführungen in den Hauptstädten Europa's ließen ihn nicht lange auf einer Stelle rasten. Und wohnte er dann wirklich einige Wochen in Berlin auf dem Pariserplatze Nr. 6, oder in Paris, 56, Faubourg St. honoré, so glückte es doch selten einem Sterblichen, ihn besuchen zu können — von ihm empfangen zu werden.

„Herr General-Director sind nicht zu Hause!“ war des alten wachehaltenden Dieners stereotype Antwort, welche Jedem entgegenschallte, der seine Visitenkarte darreichte oder sich mündlich anmelden ließ.

Mir selbst erging es einmal so, trotzdem ich eine schriftliche Einladung von Meyerbeer empfangen und mich zur bestimmten Stunde eingefunden hatte. Am folgenden Tage erhielt ich ein Entschuldigungsschreiben mit einer neuen Einladung, wo er mir dann bemerkte, ich sei durch ein Mißverständniß seines Dieners abgewiesen worden, er sei wirklich zu Hause gewesen, habe sich aber von einigen andern Persönlichkeiten nicht

sprechen lassen wollen, welche sich schon öfters angemeldet hätten. —

Man hat dies Verfahren als ein aristokratisches „Sichabschließen" bezeichnet und sehr scharf getadelt. Ob Meyerbeer hierin zu weit gegangen ist, will ich nicht entscheiden. Möge man aber bedenken, daß nicht Hunderte, sondern Tausende nach der Ehre gestrebt, Meyerbeer besuchen zu können; abgesehen von den vielen Bittstellern, welche seine Hilfe in Anspruch nahmen. Wenn er also nur die Hälfte der sich Anmeldenden hätte empfangen wollen, wo sollte er dann die Zeit zum Componiren und Studiren hernehmen?! —

Nun erwäge man, daß die günstigen Stunden zur Production, wo neue und schöne Ideen im Geiste entstehen, nicht alle Tage kommen! Mitunter vergehen Wochen, ohne daß man eine einzige ergreifende Melodie zu erzeugen vermag. Dann kommen wieder Stunden, wo man nicht schnell genug schreiben kann, um all die sich drängenden und wogenden Gedanken aufs Papier zu bringen. Und solche selige Momente des geistigen Blüthenlebens muß man benutzen und kann sich dann nicht durch prosaische Besucher stören lassen. So ergeht es jedem Denker und Dichter, in solchen weihevollen Stunden nehmen sie keine Besuche an.

Mancher kleine und große Kritiker ward auf diese Art vor Meyerbeers Pforte abgewiesen; voller Ingrimm über diese erlebte Schmach wurde dann über Effecthascherei, italienisches Geklingel 2c. geschrieben. Gelang es dann endlich einem dieser Herren, mit Meyer-

beer persönlich bekannt zu werden, ihn besuchen zu dürfen, so verwandelte sich die ehemals so gallsüchtige Feder zur eifrigen Lobspenderin. Man denke an Rellstab! Dieser größte, gehässigste Gegner Meyerbeers schrieb früher lauter Invectiven, scheute sich nicht, die schändlichsten Verläumdungen in die Welt zu schleudern: er habe den Robert nicht componirt, „ließe viele hundert Freibillets zu seinen Opernaufführungen austheilen ꝛc.“ In Schillings Lexikon der Tonkunst hat er eine Biographie veröffentlicht, die man nur als einen gehässigen Schmähartikel bezeichnen kann, so daß sich die Redaction später veranlaßt fand, im Supplementband eine unpartheiischere Biographie von anderer Feder abdrucken zu lassen. Als aber eine beiderseitige Annäherung stattgefunden und Rellstab ersucht ward, für Meyerbeer den Text: „ein Feldlager in Schlesien“ zu schreiben, da verwandelte sich des großen Kritikers gehässiger Groll in eifrige Bewunderung. Diese lobpreisende Bewunderung verstummte jedoch später, als das angeknüpfte Verhältniß für Rellstab nicht die erwarteten Früchte trug.

Zur Rechtfertigung dieses Schriftstellers muß ich bemerken, daß er überhaupt einer der größten Gegner aller neueren Musik war, sie wirklich haßte. Als ich einstmals in einer musikalischen Soirée neben ihm saß, rief er, während eines Quartettvortrags, mit zorniger Stimme laut: „die verfluchten Neuerer!“ Dabei stampfte er so gewaltig mit dem Fuße, daß das ganze Publikum nach ihm blickte. Haydn, Mozart und Beethoven

waren seine Götter, alle Nachfolger bis auf die Gegenwart nur Eklektiker, Schüler und Stümper. Aber dennoch blieb er während seiner ganzen Lebenszeit das musikalische Orakel von Berlin.

„Ist Rellstab da?“ rief der Berliner, sich neugierig umblickend, und fand sich nicht eher beruhigt, bis er den großen Kritiker mit seinem Notizbuch in der Hand am gewöhnlichen Platze sitzen sah. Denn nun war er gewiß, morgen in der Vossischen Zeitung eine Kritik über die gehörten Vorträge lesen zu können. Rellstab war geistvoll und kenntnißreich, demzufolge beherrschte er einen großen Theil des Publikums mit seiner Kunstansicht. Seine Partheilichkeit, seinen Haß gegen die Tondichter der Neuzeit müssen wir als eine bedauerliche Verirrung betrachten. Sein bitterer Groll gegen Meyerbeersche Musik ward also durch seine Kunstansicht dictirt und wahrscheinlich durch des Componisten abgeschlossenes Verhalten genährt.

Meyerbeer wollte aber auch aus einem gewissen Grunde nicht von jedem Schriftsteller über sich und seine Werke schreiben lassen, theilte aus Grundsatz nicht jedem Alles mit, was er zu wissen verlangte. Dieser Grund war, „daß er nur diejenigen für befähigt erachtete, sachgemäß über Tonwerke schreiben zu können, welche nebst den literarischen Studien auch einen gründlichen Cursus in der Harmonielehre und in allen musikalischen Formen durchgemacht haben. Nur solche vermöchten ein Kunstwerk nach Form und Inhalt wahrhaft zu beurtheilen.“ Daß dies nur bei einer kleinen

Zahl musikalischer Schriftsteller der Fall ist, weiß Jedermann. Auf welche Art ich mit Meyerbeer näher bekannt wurde, habe ich schon erzählt. Daß er mich mit einem ganz besondern Vertrauen beehrte und mir sogar ungedruckte Werke aus seiner Studienzeit zur Durchsicht gab, um über seinen Bildungsgang sachgemäß schreiben zu können, geschah wohl deshalb, weil er mit meiner Kunstansicht harmonirte und wußte, daß ich die gründlichsten Studien in allen Zweigen der Composition durchgemacht habe.

Hierdurch wird es erklärlich, weshalb noch keine größeren Werke über diesen Tondichter erschienen sind. Es fehlt den Schriftstellern der Stoff. Was ich erfahren, die mündlichen und brieflichen Mittheilungen, die er mir gegeben und was ich noch anderseitig über ihn empfangen habe und mir lesenswerth dünkt, will ich getreulich niederschreiben und lebe der Hoffnung, daß man es freundlich und nachsichtsvoll aufnehmen werde.

Daß ich im rein biographischen Theil die äußern Lebensverhältnisse für sich, abgesondert von der wissenschaftlichen Darstellung seines geistigen Bildungsganges behandele, diese separat bringe und nicht Alles kunderbunt zusammen mische, geschieht aus dem Grunde, weil ich im ersten so viel Aeußerlichkeiten und gewöhnliche Lebensverhältnisse bespreche, welche bei der Darlegung des geistigen Entwickelungsprocesses nur störend gewesen wären. Im letzteren Theile berühre ich die äußerlichen Lebensumstände nur insoweit, als sie auf

seinen geistigen Bildungsgang belehrend, bestimmend und modificirend eingewirkt haben.

Ob diese Form von allen Kritikern gutgeheißen wird, weiß ich nicht; ich habe meine hinreichenden Gründe dafür und denke, der unpartheiische Leser wird sie zu würdigen wissen und diese Abscheidung mancher äußern Lebensumstände von dem Bildungsgange und der Charakteristik seiner Werke ganz angemessen finden.

Blicken wir in Meyerbeers Vaterhaus, in das Haus des reichen Banquier, in welchem unser Tondichter geboren ward, so finden wir, außer Reichthum an Geld und Gut, auch die Werke der klassischen Schriftsteller und Componisten und in der Familie das eifrigste Streben nach Kenntnissen und geistiger Bildung. Der Vater hieß eigentlich Beer, unser Componist nannte sich aber später, bei seiner Uebersiedlung nach Italien, Giacomo Meyerbeer und behielt diese Umänderung als Familienname bei. Die Eltern, der jüdischen Religion angehörig, standen auf der Bildungshöhe der Zeit; sie hatten sich jene humane Geistesbildung angeeignet, welche vorzugsweise von Herder, Schiller und vielen andern Schriftstellern unserer klassischen Literaturperiode gepredigt und befördert wurde. Berlin, die Residenz der Aufklärung, hatte damals eine Zahl jüdischer Familien, welche miteinander wetteiferten in Aneignung alles Wissenswürdigen und dabei stets bestrebt waren, die wahre humane Geistesbildung in allen Sphären der Gesellschaft zu realisiren. Die ausgezeichneten Persönlichkeiten dieses aufgeklärten Ju-

denthums sind weltbekannt. Unter sie müssen wir auch Meyerbeers Eltern rechnen. Der Vater, Jacob Herz Beer, am 10. Juni 1769 in Frankfurt a. O. geboren, war einer jener verstandesklaren Köpfe, welche, zwar nicht selbst productiv, doch die größte Empfängniß und Liebe für alles Große und Schöne in Kunst und Wissenschaft hegen. Die Verwaltung seines großen Vermögens und seiner Banquiergeschäfte nahm ihm nicht viel Zeit weg; seine Erholungsstunden wurden der edelsten Beschäftigung, der Kunst und Wissenschaft gewidmet. Die Werke der Dichter und vorzugsweise jene aufklärenden Schriften der Popularphilosophen, waren seine Lieblingslecture. Obgleich nicht selbst musikalisch, war er doch ein großer Freund der edlen Musika, besuchte Concert und Theater fleißig und versäumte niemals die Aufführungen bedeutender Kunstwerke. Dieser Mann hatte eine Gattin, welche als ein wahrer Engel an Herzensgüte weit und breit bekannt ist. Sie wurde als die größte Wohlthäterin Berlins verehrt, nicht blos von ihren Glaubensgenossen, sondern von Bekennern aller Religionsgesellschaften. Sie hieß Amalie, war eine Urenkelin von Wolf Tausk aus Wien und Tochter des reichen Liepmann Meyer Wulf, welchen man als den „Berliner Crösus" benannte.

Heinrich Heine schrieb: „Wohlthätigkeit ist eine Tugend in der Meyerbeerschen Familie, aber Meyerbeers Mutter zeichnet sich unter allen Familiengliedern am höchsten aus und kann in dieser Hinsicht als eine

Trost und Hilfe spendende Göttin betrachtet werden. Kein Tag vergeht, ohne daß sie nicht einem Armen geholfen hat. Ja es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bett gehen, bevor sie nicht eine edle That vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige der schlechtesten Sorte. Sie ist unermüdet im Wohlthun und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehen."

Als sie am 27. Juni 1854 in Berlin starb, glaubten die dortigen Armen und Unglücklichen ihre „Nahrung spendende Mutter" verloren zu haben. Unzählige Thränen wurden geweint und ihrem Sarge folgten viele Tausend Menschen aller Bekenntnisse. Die Berliner Zeitungen schrieben, daß man seit undenklichen Zeiten kein solch großes Leichengefolge gesehen habe. In geistiger Hinsicht kann sie nur als eine human gebildete Frau bezeichnet werden. Ihre Hausfreunde waren: Immermann, Ludwig Robert, Reichardt, B. A. Weber, Lauska, Zelter, Naturforscher Tralles, Iffland, Benda u. A. Sie war keine Rahel, keine Bettina v. Arnim, producirte nicht selbst und suchte nicht in geistreichen Briefen zu glänzen, lebte jedoch ganz für Poesie und Musik und verehrte Dichter und Componisten mit Enthusiasmus. Ein schönes Kunstwerk vermochte sie in schwärmerische Begeisterung zu versetzen. Obgleich Jüdin, las sie doch Klopstocks Messias und Oden mit großer Vorliebe und dies hat wahrscheinlich ihren Sohn bewogen, schon in seinen Jünglingsjahren geist=

liche Lieder dieses Dichters in Musik zu setzen. Nächst Klopstock war Schiller ihr Lieblingsdichter, dessen Werke las sie so oft, daß sie ganze Acte aus dem Gedächtniß hersagen konnte. Tiefgefühlvolle Poesie und Musik, ergreifende Sentenzen bewegten sie zu Thränen der Wehmuth. Ihr gefühlvolles und leicht erregbares Herz glühte noch im hohen Alter so feurig für die Kunst, daß sie aus einem Concert und Theater in das andere wanderte und niemals von den zahlreichen Kunstgenüssen müde und abgespannt wurde. Berlin und hauptsächlich Paris, wo sie öfters weilte, um ihres Sohnes Opern hören zu können, gaben reichlich Gelegenheit für ihren Kunstenthusiasmus und waren daher ihre Lieblingsstädte.

Von dieser für Kunst und Poesie in Liebe glühenden Frau ward der Schöpfer der Hugenotten am 5. September 1791 in Berlin geboren, nach der frommen Erzväter Sitte getauft und — als ihr Erstgeborner — Jacob genannt. Ihm folgten noch drei Söhne, nämlich: Heinrich, Wilhelm und der als Dichter bekannt gewordene Michael Beer, welcher die Tragödie „Struensee“ schrieb, zu der sein Bruder Jacob die Musik componirte und sie zum Melodrama gestaltete. Leider starb dieser hoffnungsvolle Dichter schon in der Blüthe seiner Jahre, ohne sein reiches Talent vollständig entfalten zu können, was, nach dem vorliegenden Drama zu schließen, zu den höchsten Erwartungen berechtigte. Wer das Werk unpartheiisch, ohne Vorurtheil liest, muß zu der Ueberzeugung kommen, daß ein

genialer Geist zu frühzeitig von hinnen schied, ohne durch zahlreiche Productionen die höchste Stufe künstlerischer Vollendung erringen zu können.

Wie diese vier Söhnchen geistig und leiblich gehegt und gepflegt wurden, kann man sich denken. Leider begingen die guten Eltern einen Hauptfehler in der Erziehung, der übrigens durch die Zeitrichtung hervorgerufen und in den Städten allgemein verbreitet war. Es wurden nämlich alle Bildungsmittel angewandt, um den Kindern die höchstmögliche Geistesbildung zu geben, dabei aber die Körperbildung vernachlässigt, d. h. sie wurden nicht abgehärtet, lernten keine Strapatzen ertragen und demzufolge erlangte das Muskelsystem nicht die erforderliche Stärke, um dem vielbeschäftigten Nervensystem gleichsam Stand halten zu können. Wie sollte es damals möglich sein! Geturnt wurde noch nicht, andere Körperübungen gab's nicht, die Kinder hatten also nach angestrengten Geistesarbeiten weiter keine Erholung, als eine Stunde Spazierengehen. Bei schlechtem Wetter oder überhäuften Aufgaben kam's nicht einmal dazu, folglich mußte der Körper zart und schmächtig bleiben und — was das schlimmste — wurde nicht so abgehärtet und gestählt, um schädlichen Witterungseinflüssen widerstehen zu können. Der frühzeitige Tod Michael Beers kann noch andere Krankheitsursachen haben, ist jedoch auch mit die Folge der vernachlässigten Körperausbildung; der schwächliche Organismus mußte durch die zu vielen anstrengenden Geistesarbeiten frühzeitig gebrochen werden.—

Unser Tondichter war zwar nicht schwächlich, aber auch nicht robust; mittler Statur, betrug seine Größe 5 Fuß 5 Zoll. Obgleich zuweilen kränkelnd, wußte er sich dennoch lange zu conserviren und seine Jugendfrische zu erhalten. Durch Bade- und andere Reisen stärkte er seine angegriffene Gesundheit und erreichte demzufolge das Greisenalter.

Als Kind war er schmächtig und sehr zartfühlender Natur; dabei von großer Empfindlichkeit und Reizbarkeit. Geringe Vorfälle, unbedeutende Kleinigkeiten seiner Spielgenossen verstimmten ihn dermaßen, daß er sich sogleich von ihnen zurückzog. Diese Reizbarkeit und Empfindlichkeit ist ihm für das ganze Leben geblieben und bildete einen wesentlichen Charakterzug seines Geistes. Jedoch verblieb ihm auch sein feines Zartgefühl, was seinen Charakter sehr veredelte und seinen Umgang so angenehm und gesellig machte, daß es wirklich ein großer Genuß war, sich mit ihm stundenlang unterhalten zu können. Ich werde später mehrere edle Charakterzüge uud Facta seines Zartgefühls erwähnen, zuvor gebe ich erst einige Nachrichten über das Leben und Wirken seiner anderen Brüder, welche sich in Kunst nnd Wissenschaft ausgezeichnet haben.

Meyerbeers dritter Bruder, Wilhelm Beer ward am 4. Februar 1797 in Berlin geboren und hatte mehr Neigung zum Studium der Wissenschaften, als zur Kunst. In den Befreiungskriegen 1813—15 kämpfte er in den Freiwilligen-Regimentern, trat aber nach beendigtem Kriege in den Handelsstand. Die Mußestun-

den widmete er der Wissenschaft und studirte hauptsächlich — mit seinem später berühmt gewordenen Freunde Mädler — die Astronomie. Er ließ sich im Thiergarten eine Sternwarte bauen, welche noch dort steht, und stellte sehr fleißig Beobachtungen an. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete er dem Monde und dem Planeten Mars. 1830 veröffentlichte er eine Abhandlung über diesen Weltkörper, welche noch Unbekanntes brachte und mit allgemeinem Interesse gelesen ward. Großes Aufsehen erregte eine von ihm 1836 publicirte Mondkarte, an welcher er 6 Jahr gearbeitet und die von der französischen Akademie der Wissenschaften mit dem Lalande'schen Preise gekrönt wurde. Gewiß ein glorreiches Resultat für die Leistungen eines Dilettanten in der Wissenschaft! Im folgenden Jahre ließ er ein die Karte erklärendes Werk erscheinen: „Der Mond nach seinen kosmischen und individuellen Verhältnissen, oder allgemeine vergleichende Selenographie," Berlin, 1837. Er wurde in die erste preußische Kammer gewählt und veröffentlichte 1849 auch eine politische Schrift: „Die Dreikönigsverfassung in ihrer Gefahr für Preußen." Außer dieser wissenschaftlichen Thätigkeit trieb er Banquiergeschäfte, ward zum Geheim. Commerzienrath ernannt, starb aber schon am 27. März 1850, viel zu früh fürs Leben und für die Wissenschaft! —

Der jüngste Bruder, Michael Beer, wurde am 19. August 1800 ebenfalls in Berlin geboren und zeigte frühzeitig große Liebe zur Poesie. Hätten die

drei Knaben — der zweite Sohn, Heinrich, hat sich weniger ausgezeichnet, — nicht schon von Natur aus feurige Liebe zur Kunst und Wissenschaft gehabt, so würden sie durch die zahlreichen Gelehrten nnd Künstler, welche in der Familie verkehrten, dazu animirt worden sein; denn das väterliche Haus war ein Sammelplatz aller ausgezeichneten Männer. Michael Beer machte auf den Universitäten zu Berlin und Bonn geschichtliche, philosophische und naturwissenschaftliche Studien, bereiste Italien, Frankreich und lebte dann abwechselnd in München, Paris oder am Rhein. Die Berliner Luft schien ihm weniger zu behagen, denn er weilte stets nur auf kurze Zeit dort. Auch sein älterer Bruder schien diese Abneigung gegen das Berliner Leben zu haben, er wohnte zuweilen nur einige Wochen an der Spree und verlebte die andere Zeit des Jahres in Paris oder in Bädern. Die kritelnden, witzelnden Berliner waren den feurigen Dichterseelen zu prosaisch und nüchtern. Die stachlichten Witze, womit ihre Werke bespöttelt wurden, schlugen zu tiefe Wunden in die sensiblen, leicht erregbaren und empfindlichen Dichtergemüther. Und was in der Welt könnte wohl der Berliner nicht bespotten und mit einem Witze der Lächerlichkeit Preis geben.

Der junge Dichter ließ schon 1819 ein Trauerspiel, „Klytämnestra,“ in Berlin zur Aufführung bringen, erlangte zwar keinen glänzenden Erfolg, ward aber doch zu neuer Schöpferthätigkeit ermuntert. Er schrieb dann eine Tragödie: „Die Bräute von Aragonien“

und das Trauerspiel „Der Paria“ 1823; über letzteres sprach sich Göthe lobend aus, was für den Verfasser mehr Werth hatte, als der Beifall des Publikums. Jetzt reiste auch er, wie sein ältester Bruder Jacob, nach Italien und ward durch den heitern Himmel und die poesievollen Landschaften zu neuer Thätigkeit begeistert. Unter Orangen und Myrthenblüthen dichtete er 1826 seine tiefergreifenden Elegien. Im folgenden Jahre ging er nach München und schrieb sein berühmt gewordenes Trauerspiel „Struensee,“ (Stuttgart 1829 gedr.), das — trotz diplomatischer Einsprache — auf Befehl des Königs dort zur Aufführung kam und großen Beifall erlangte. Seine letzte Tragödie, „Schwert und Hand,“ ging in Berlin über die Bühne, ward aber weniger günstig aufgenommen. Beide Brüder hatten in ihrer Geburtsstadt überhaupt kein Glück mit ihren Productionen. Nirgends wurden sie mehr getadelt, verspottet und feindlicher angegriffen als in Berlin. Später werde ich erzählen, wie es dem Componisten dort erging. Sie mußten sich damit trösten, daß der Prophet in seinem Vaterlande am wenigsten gilt. Aber des Dichters zart organisirter Organismus und sein leicht verletzbares Gemüth vermochten den rauhen Stürmen der Erde nicht lange zu widerstehen; eine Krankheit raffte ihn schon im 33. Jahre weg; er starb in München 22. März 1833. Sein Freund Ed. v. Schenk gab seine sämmtlichen Werke (Leipzig 1835) mit einer biographischen Einleitung heraus; 1837 publicirte er dessen Briefwechsel,

welcher uns einen Blick in das Innere des Dichters gewährt und seinen edlen Charakter erschließt. Mit ihm sank ein hoffnungsvolles Talent und ein edler Mensch zu früh in die Gruft; ein längeres Leben würde noch zahlreiche andere und vollkommnere Producte erzeugt haben. Seine Werke ausführlich zu besprechen ist hier nicht die Aufgabe! nur Struensee will ich später — bei Charakterisirung der Meyerbeer'schen Musik — etwas näher beleuchten; ausführliche Kritiken gehören in die Literaturgeschichte, die aber bis jetzt den Dichter noch nicht hinreichend gewürdigt hat.

Aus diesen biographischen Skizzen ersehen wir, welch bedeutungsvolles Geistesleben in der Beer'schen Familie stattfand. Zahlreiche Gelehrte und Künstler versammelten sich öfter in der Wohnung und discutirten über alle Erscheinungen in Literatur und Kunst. Der Vater liest fleißig popular philosophische Werke, die Mutter schwärmt in Poesie und Musik. Der älteste Sohn fühlt sich in das magische Reich der Tonregion gezogen, der dritte schaut nach den Sternen empor, um deren Bahnen zu ergründen und der vierte lebt im Himmel der Poesie. Wahrlich! ein schöneres geistiges Wechselleben kann wohl nicht leicht in einer Familie geführt werden. Nur Bruder Heinrich soll die sinnlichen Genüsse mehr als die geistigen geliebt haben. In dieser geistigen Atmosphäre begann der Schöpfer des Robert seine erste Lebensthätigkeit zu entfalten und zeigte schon in zarter Kindheit große Wißbegier. Glücklich ist derjenige zu preisen, den das

Schicksal durch die Geburt über die irdischen Nahrungssorgen erhebt. Ungestört von den schwerlastenden Kümmernissen um's tägliche Brod kann er seinen Studien nachleben und seine geistigen Schwingen mächtig entfalten. Zu diesen Glücklichen gehörte Meyerbeer. Die Eltern überließen es ihren Kindern, sich nach ihren Neigungen einen Beruf zu wählen. Außer den Discursen über Kunst und Wissenschaft ertönte auch die damals sich verbreitende Mozart'sche Musik an der Wiege der Kinder und erweckte mit ihrer Zaubermacht die sich entfaltenden Neigungen für diese Kunst in Jacobs Brust. Mit Kinderinstrumenten zu spielen und zu musiciren, war seine größte Herzenslust. Als vierjähriger Knabe bildete er sich aus seinen Spielgenossen ein Orchester, krizzelte Noten dafür und ließ stundenlang probiren und concertiren, daß den Hausgenossen nicht wohl ward bei dem musikalischen Kinderlärm. Sein größter Schmerz entstand, wenn die Spielkameraden nicht mit musiciren wollten; das konnte ihn gänzlich entzweien und böse machen. Waren sie aber willig, so theilte er seine paar Groschen Taschengeld heimlich unter sie aus und Frau Mama mußte dieselben reichlich tractiren mit allen Leckerbissen, welche des Kindes Herz erfreuen. Er gerirte sich als Director, dirigirte, blies Clarinette und spielte Geige. Schon im dritten Jahre kratzte er auf einer Kindergeige herum; deren unmelodische Klänge trieben ihn jedoch bald ans Clavier. Darauf ein paar Töne anschlagen zu können, war seine größte Seligkeit, denn diese klangen viel schöner als die quickenden Fi-

deltöne. Bereits im vierten Jahre ließ er den Eltern keine Ruhe, ihm Clavierunterricht ertheilen zu lassen. Und so wurde ein Versuch gemacht, er lernte die Noten, bevor er das A B C konnte. Die langweiligen Anfangsgründe vertrieben aber die Lernbegier, so daß der Unterricht unterbrochen werden mußte. Er phantasirte dann wieder auf seinen Kinderinstrumenten herum, bis im fünften Jahre die Lust zum Clavierspiel aufs neue erwachte. Es mußte wieder ein Lehrer gewählt werden und der Knabe zeigte nun mehr Eifer und größere Ausdauer. Als die ersten Anfangsgründe überwunden, ward der damals in Berlin berühmte Clavierlehrer Lauska gewählt, des Knaben Studien zu leiten. Er machte rasche Fortschritte und wollte schon im sechsten Jahre die Accorde und Gesetze der Harmonielehre ergründen. Sein Clavierlehrer brachte ihm vorläufig die nöthige Kenntniß bei, in soweit sie zum Clavierspiel erforderlich ist und hierin schnellere Fortschritte bewirkt. Demzufolge erlangte der kleine Jacob gar bald eine solche Fertigkeit und Routine, daß er sich bereits im 7. Jahre hören lassen konnte. Zuerst trat er in den häuslichen Zirkeln als Virtuos auf und erregte ein solch allgemeines Erstaunen, das sich in den bewunderndsten Lobpreisungen erschöpfte. Die Kunde seines Talents, seiner Virtuosität durchdrang sehr bald alle Gesellschaftskreise der Stadt, so daß er zum Oeffentlichspielen dringend animirt und aufgefordert wurde, was dann auch am 14. October 1800 in den Patzig'schen Concerten geschah und ihm wirklich einen Ruf

als Virtuos gründete. Der neunjährige Künstler gehörte mit zu Berlins berühmten Persönlichkeiten. Später machte er noch bei dem berühmten Clementi ergänzende Pianofortestudien, welcher 1802 kurze Zeit bei der Beer'schen Familie logirte. Er würde lange Zeit als Virtuos haben glänzen können, wenn in ihm die Schöpferthätigkeit nicht so mächtig gewesen und ihn so sehr zur Composition hingezogen hätte. Lange naturalisirte er und componirte allerlei Tonstücke, bis die Eltern auch hierin des Knaben Wunsch erfüllen und einen Lehrer der Composition wählen mußten. Es ward hierzu ebenfalls Berlins berühmtester Compositionslehrer, nämlich Zelter und später Anselm Weber gewählt; unter deren Führung machte er so große Fortschritte, daß ihm gar bald die Lehrer Berlins nicht mehr genügten. Unter ihrer Leitung ward er haupsächlich mit Schularbeiten und kirchlichen Compositionen beschäftigt. Ward gelegentlich auch einmal ein weltliches Product geschaffen, so mußte dies aber im strengsten Schulstyl geschrieben werden. — Ehe ich diese Bahn weiter verfolge, bespreche ich erst seine wissenschaftlichen Studien. Daß diese nicht vernachlässigt wurden, ist selbstverständlich. Wie hätte in einer solchen Familie, wo täglich Gelehrte aus- und eingingen, die wissenschaftliche Bildung hintenangesetzt werden können!! Da hierzu keine passenden jüdischen Lehrer vorhanden waren, so gab der Vater sogar den orthodoxen Juden das größte Aergerniß und wählte einen protestantischen Christen zum Hauslehrer. Die Zahl der

Orthodoxen war aber damals in Berlin nicht sehr groß, denn auch im Judenthum war das Morgenroth der Aufklärung erschienen und von mehreren jüdischen Schriftstellern verkündet worden.

Der Vater wählte hauptsächlich deshalb einen christlichen Hauslehrer, um seinen Erstgeborenen nicht nur eine gründliche wissenschaftliche Bildung zu geben, sondern auch über die engen confessionellen Schranken zu erheben. In Folge seiner freien Denkungsart sollte seinen Kindern überhaupt eine universelle, wahrhaft humane Geistesbildung zu Theil werden. Der Humanismus war ja damals das überall laut gepredigte Evangelium der Zeit. Meyerbeers Vater, als eifriger Bekenner desselben, ließ seine Kinder ebenfalls in die heiligen Ideen dieser Lehre einweihen.

Wenn man es später widersinnig fand, daß ein Jude sich anmaße, christliche Kirchenmusik schreiben zu wollen, und in Bezug auf die Hugenotten den schlechten Witz machte: „Protestanten und Katholiken keilen sich und der Jude schreibt die Musik dazu," so vergißt oder kennt man nicht das Factum, daß ja Meyerbeer und seine Brüder durch gründliche Erziehung über die engen confessionellen Schranken erhoben und in die Ideen der Vernunftreligion eingeweiht wurden, welche alle Menschen als Brüder anerkennt und die verschiedenen Religionen als nur verschiedene Formen der Gottesverehrung auffaßt. Außerdem mußte er durch seine Compositionsstudien die Werke der Kirchenmusik studiren, sich in deren Geistesstimmung hineinleben und die

Aufführungen in protestantischen und katholischen Kirchen mit beiwohnen. Vogler nahm ihn jeden Morgen mit in die Messe; es verging selten ein Tag, wo nicht Orgel gespielt wurde. Bei Zelter sowohl als bei Vogler ward fast weiter nichts studirt und geschrieben als Kirchenmusik. Durch solche Studien und seine Erziehung zum Humanismus ward er befähigt, den Geist christlicher Religionsstimmung in seinen Werken darstellen zu können.

Außer den gewöhnlichen Elementargegenständen erhielt er frühzeitig Unterricht in fremden Sprachen. Es ward Hebräisch, Griechisch, Lateinisch, Italienisch und Französisch getrieben, letztere beiden Sprachen redete er so gewandt wie die Italiener und Franzosen und hat, wie ich später darlegen werde, mehrere Opern darin componirt. Dabei studirte er sehr gründlich und mit großer Vorliebe Welt- und Literaturgeschichte. Die großen Dichter der Culturvölker aller Zeiten wurden gelesen, die heroischen Geistesthaten bewundert und die Seele mit Gedanken des Ruhms und der Unsterblichkeit erfüllt.

Wenn man nun erwägt, daß außer diesen vielen Wissenszweigen, welche sehr viel Zeit in Anspruch nehmen, mehr als die Hälfte des Tages Clavier gespielt und Composition studirt wurde, so müssen wir schließen, daß der Knabe 14 bis 15 Stunden gearbeitet hat. Und dies war auch wirklich der Fall, denn er saß oft bis 11 und 12 Uhr in die Nacht hinein und mußte nicht selten gewaltsam vom Clavier ins Bett gebracht werden.

Diese Ausdauer eines Knaben werden manche unglaublich finden, namentlich solche, welche Zeit ihres ganzen Lebens nur ein Fachstudium getrieben haben. Hat man vier bis sechs Stunden in einem Wissenszweige gearbeitet, so ermüdet der Organismus und der Denkproceß geht nicht mehr mit Leichtigkeit und Klarheit von statten. Ergreift man dann einen andern Wissenszweig, so reizt die Neuheit den Geist zu neuer Thätigkeit und man kann wieder einige Stunden arbeiten. Nach einer abermaligen Ermattung geht man wieder zu einer andern geistigen Beschäftigung über. Auf diese Art, durch den Wechsel vieler Wissenszweige kann man recht gut vierzehn Stunden täglich studiren und dies Jahre lang fortsetzen, besonders wenn man dabei Musik treibt. Nichts elektrisirt mehr und reizt den Geist zu neuer Thätigkeit, als ein schönes Musikstück. Ist man nach anhaltenden abstracten Studien hinfällig, ermattet und spielt eine schöne Clavierpiece oder singt ein gefühlvolles Lied, so pulsirt neue Lebenskraft durch Adern und Nerven und mit erhöhter Geistesthätigkeit kann man wieder an die abstractesten Studien gehen. So eilte Meyerbeer von der Sprachwissenschaft zur Geschichte, Poesie, diese führte ihn ans Clavier und zum Componiren; von da ging er abermals ins Reich der Wissenschaft und endete des Tages Arbeit mit Poesie und Musik. Dies waren des Knaben Studien im väterlichen Hause und mit wenig Modificationen auch in Darmstadt unter Abt Vogler's Leitung, wohin er sich im Jahre 1810 begab, um bei

diesem berühmten Theoretiker Composition zu studiren und einen gründlichen Cursus in der Musikwissenschaft durchzumachen. Vogler war damals der größte Contrapunktist, zu dem die Schüler aus weiter Ferne strömten, welche er dann mit eiserner Strenge durch alle Labyrinthe des Contrapunktes und der Fugen führte.

Dort ging das Leben zwar auch etwas lustig drein, denn Meyerbeers Studiengenossen Carl M. v. Weber, Gottfried Weber, Gänsbacher u. A. waren lustige Brüder und führten gar manche tolle Streiche aus; jedoch durften die Studien nicht vernachlässigt, sondern mußten im regen Wetteifer mit großer Pünktlichkeit cultivirt werden. Der Knabe Meyerbeer war auch zu ernster Natur und zu geistig gebildet, um an läppischen Späßen viel Gefallen finden zu können. Er lebte lieber in den Werken der Dichter und Componisten, als unter den lustigen Gesellen und ihren Schwabenstreichen. Ja, er war der fleißigste von allen; das haben die später ebenfalls berühmt gewordenen Männer brieflich ausgesprochen. Diese Zeugnisse sind um so glaubhafter, weil sie sich dabei wundern und es unerklärlich finden, daß Meyerbeer als wissenschaftlich gebildeter Künstler in die geistlose italienische Klingelei habe verfallen können, daß er seine deutsche Geistesrichtung und gründliche Bildung verleugne und die Italiener sklavisch nachahme.

Ich werde später zeigen, in wie weit diese Vorwürfe begründet sind. Soviel steht fest, daß er sowohl

als Knabe, Jüngling und Mann stets nach den höchsten Idealen strebte und mehr in der Ideenwelt als in der Wirklichkeit lebte. Die Eltern ganz für Kunst und Wissenschaft schwärmend, erzogen ihre Kinder in einer geistigen Atmosphäre, worin schon weniger begabte Individuen hätten veredelt und geistig gebildet werden müssen, um so mehr die talentvollen Knaben. Diese widmeten sich den drei Geistesschwestern, der Musik, Poesie und Wissenschaft und Jeder war bestrebt, darin das Höchste zu leisten. Nicht der Broderwerb zog sie ins Reich des Geistes, um sich ein Brodstudium zu wählen, denn sie waren in Reichthum geboren und den irdischen Sorgen enthoben, sondern die rein geistige Lust, das Wohlgefallen an schöpferischer Geistesthätigkeit führte sie hinein.

Sechster Abschnitt.

Meyerbeers erste Bildungszeit.

Die deutsche Literatur blühte damals in klassischer Vollendung und erzeugte in Kunst und Wissenschaft die edelsten, herrlichsten Früchte. Die Musik, vorzugsweise die weltliche — Oper, Symphonie und Quartett — war ebenfalls zu einer Vollendung herangeblüht wie in keinem früheren Zeitalter. Alle gebildeten und nach Bildung strebenden Geister wetteiferten mit einander in Aneignung der Geistesschätze, welche Kunst und Literatur erzeugt hatten und noch fortwährend neu erzeugten. Während dieser höher erregten Geistesstimmung der europäischen Menschheit ward Meyerbeer 1791 in Berlin geboren.

Das berliner Judenthum stand — wie schon gesagt -- damals mit an der Spitze der Civilisation, gehörte mit zur Aristokratie des Geistes und hatte selbst mehrere Individuen männlichen und weiblichen Geschlechts erzeugt, welche bedeutende Werke in Kunst und Wissenschaft producirten.

Meyerbeers Vater, erhaben über den confessionellen

Schranken des orthodoxen Judenthums, ließ seinen Kindern eine freie, humane Erziehung geben und wählte nebst jüdischen auch christliche Lehrer, wie ich schon oben bemerkte. Wurden durch jene erhöhte Geistesstimmung der ganzen europäischen Menschheit und durch die Blüthe der Literatur und Kunst auch schon minder begabte Individuen zu schöpferischer Thätigkeit angespornt, wie um so mehr mußte dies nun bei Genies wie Meyerbeer geschehen!

Sein innerer, mächtiger Schaffensdrang trieb ihn zur Composition, und da sich damals kein ausgezeichneter Lehrer dieses Fachs in Berlin befand, so reiste er im neunzehnten Jahre nach Darmstadt, um dort unter der Leitung des Abt Vogler seine angefangenen Compositionsstudien zu vollenden. Hier wurde er durch sämmtliche polyphonische Formen geführt. Der erste Gang frühmorgens war in die Messe, wo dann auf der Orgel Fugen gespielt wurden.

Vogler galt als der gelehrteste Contrapunktist seiner Zeit; dabei vereinigte er in sich die productive Begabung zum Schaffen der schönsten Melodien, wovon seine Symphonien, Lieder und andere Werke Zeugniß geben, denn sie enthalten poesivolle Gedanken in reichlicher Fülle, was bei Contrapunktisten nur selten der Fall ist. Vermöge dieser Eigenschaft war er befähigt, wahrhaft große Tondichter zu bilden. Er ließ aber hauptsächlich nur in contrapunktischen Formen arbeiten und auch die weltlichen Tonstücke im strengen Styl schreiben. So eilten die strebsamen Jünger der Ton=

kunst aus allen Gauen Deutschlands zu ihm und empfingen die Belehrung des ehrwürdigen Lehrers. Seine berühmtesten Eleven sind: Gottfried Weber, einer der größten Musikgelehrten seiner Zeit, und die beiden berühmten Opern-Componisten C. M. v. Weber und unser G. Meyerbeer. Diese Männer machten damals im Jünglingsalter gleichzeitig ihre Studien bei Abt Vogler. Meyerbeer zeichnete sich unter allen seinen Studiengenossen durch den beharrlichsten Fleiß aus, und seine rastlose Thätigkeit im Studium aller Formen der Nachahmung, Canons, Fugen, überhaupt in allen contrapunktischen Gestalten und deren Modificationen, wurde von seinem Lehrer und seinen Mitgenossen allgemein bewundert. Eben so verehrten sie seinen genialen productiven Geist und erstaunten über seine Frühreife, welche die Jugendjahre überflügelt hatte. Dabei versäumte er die wissenschaftlichen, hauptsächlich die Humanitätsstudien nicht und errang eine hohe literarische Bildung, welche sich durch alle Charakterzüge manifestirte und ihn vor zahlreichen andern Künstlern auszeichnete, sowohl in der Kunst als im geselligen Umgang. Fein höflich und in jeder Hinsicht human war seine ganze Erscheinung.

Das eben Gesagte über Meyerbeers Fleiß während seiner Studienzeit bei Vogler habe ich den brieflichen Aeußerungen entnommen, welche zwischen C. M. v. Weber, G. Weber und Gänsbacher gewechselt wurden, und kann es nöthigenfalls documentarisch beweisen. Daß diese Aeußerungen von Meyerbeer's Stu-

diengenossen wahrheitsgemäß und unpartheiisch sind, geht daraus hervor, daß sie sich nebenbei bitter beklagen über Meyerbeers Abfall von der deutschen Tonkunst und daß er die Italiener sklavisch nachahme. Als Schüler habe er sich als großes Genie gezeigt, mit unermüdlichem Eifer das ganze Gebiet der Musikwissenschaft studirt und hierdurch zu den größten Hoffnungen berechtigt. Jetzt sei er abtrünnig, ein Ausländer geworden ꝛc.

Es fallen noch herbere Ausdrücke, die ich hier nicht citiren will. Diese Briefe wurden in jener Periode gewechselt, wo allerdings Meyerbeer die Italiener nachahmte, oder doch wenigstens das melodische Element nebst Coloraturwesen vorwalten ließ. Ich werde sie später als seine Uebergangsperiode näher charakterisiren.

Meyerbeers Studien und die ersten Kundgebungen seiner productiven Thätigkeit fielen in jene Uebergangsperiode unsers geistigen Lebens, wo in der Poesie aus der klassischen Periode die Romantik hervorging und wo in der Bildung der Oper der Versuch gemacht wurde, ein naturwahres, einheitliches Drama zu schaffen. Denn die früheren Opern bestanden ja nur aus verschiedenen für sich bestehenden Scenen, wo inzwischen gesprochen wurde. Mochten diese einzelnen Situationen auch noch so meisterhaft gelungen durch Tongebilde geschildert und dargestellt werden, wie dies von Gluck und Mozart in unübertrefflicher Weise gescheheu ist, so entstand dennoch kein einheitliches dramatisches Kunstproduct. Die Italiener und Franzosen waren es, welche zuerst

den gesprochenen Dialog aus der Oper wegfallen ließen und an dessen Statt die Handlung durch Recitative oder jenen dialogisirenden Gesang im Parlando fortleiteten. Spontini, Rossini, Auber und andere weniger bekannte Tondichter verbannten das prosaische Zwischenreden aus der Oper und überließen es dem Singspiel und der Posse. Die deutschen Tondichter, und fürerst nur sehr wenige, folgten später den Italienern und Franzosen nach. Ein anderes Motiv trat auch jetzt in die Süjets, man wählte nicht mehr vorzugsweise häusliche Scenen und Liebesgeschichten, sondern weltgeschichtliche Handlungen. Große Charaktere und deren Schicksale erschienen in der Oper. Die gemüthlichen Scenen wurden in den Hintergrund gedrängt, heroische Thaten der Weltgeschichte verdrängten das harmlose Familienleben. Denn als am Schlusse des 18. Jahrhunderts die weithin donnernden Kanonen der französischen Revolution die behagliche Zufriedenheit und fröhliche Gemüthlichkeit der europäischen Menschheit erschütterte; als die furchtbar blutigen Schlachten des gewaltigen Korsen überall nur Noth, Elend, Verderben und Tod brachten und die bitteren Schmerzensthränen des Jammers sich mit den Blutströmen der gefallenen Brüder mischten, da verschwand auch alle gemüthliche Heiterkeit aus den Menschenherzen wie aus der Tonkunst. Das wilde Waffengetöse, die krachenden Bomben und Granaten bei der Belagerung von Wien bildeten Haydn's Grabgeläute; er starb und mit ihm auch die heitere Fröhlichkeit und gemüthliche Zufrieden-

heit der Menschenherzen, welche von nun an nur noch in den Werken der Kunst fortlebte. Die neu beginnende Zeit erzeugte neue Geistesstimmungen, die sich in der Kunst zum Ausdruck gestalteten und hierdurch neue Werke schufen, welche sich wesentlich durch Form und Inhalt von den Producten der früheren Kunstperioden abschieden. Der leidenschaftlich stürmende Schlachtenmuth mit seiner heroischen Tapferkeit und Todesverachtung, mit seinen kriegerischen Märschen und Triumphzügen, mit seinem Siegesjubel und den pompösen rauschenden Dankeshymnen bewegte so mächtig die productiven Geister, daß alle diese Seelenstimmungen sich in Tongebilden austönten und dadurch zu großen Kunstwerken vereinten. Beethovens großartige Sinfonien und Spontini's kriegerische Opern brachten diese titanischen Schlachtenkämpfe des eroberungssüchtigen Herrschergeistes zur Darstellung. Daher ist die massenhafte Instrumentirung mit den kolossalen Orchestereffecten hier ganz berechtigt, denn sie gibt uns ja die Schilderung der heftigsten und stürmischsten Todeskämpfe der Blutherrschaft! Sowohl in der Poesie als in der Musik manifestirte sich jetzt ein tieferes und viel reicheres Seelenleben. In den Producten dieser Periode pulsirte das tieferregte Geistesleben der aufgeregten Menschheit. Dieser neue Geistesgehalt der tiefer erregten Subjectivität mußte durch Naturnothwendigkeit auch neue und anders modificirte Formgestalten erzeugen, um in seiner naturwahren und adäquaten Wesenheit sich objectiviren zu können. Daß nun dieser

fortwährende Umgestaltungsproceß im Geistesleben und seine Offenbarung durch Kunstwerke auf alle jungen Denker und Dichter den tiefsten Einfluß ausüben mußte und ganz besonders auf die genialsten im höchsten Grade, ist ganz naturgemäße Folge des Kausalnexus alles geistigen Lebens der gesammten Menschheit. Auch Meyerbeer wurde von der Zeitströmung dieses Geistesprocesses durch mehrere Phasen geführt, und die in diesen verschiedenen Perioden entstandenen Kunstwerke tragen den Styl, d. h. die Ausdrucksweise der Geistesmanifestation an sich und sind von den Kunstgelehrten und Kritikern auf das verschiedenartigste beurtheilt worden. Bevor ich zu einer nähern Charakteristik des Meyerbeer'schen Styls und seiner epochemachenden Opern übergehe, bespreche ich erst seine Jugendwerke, welche er während und kurz nach seiner Studienzeit geschrieben hat. —

Siebenter Abschnitt.

Meyerbeer's erstes großes Werk, das Oratorium „Gott und die Natur."

Dieses Erstlings-Werk des jugendlichen Tondichters ist weder gedruckt, noch circulirt es in Abschriften. Ich habe die Partitur von Meyerbeer selbst empfangen, als ich — wie oben gemeldet — eine Charakteristik seines Styls, eine Schilderung seines Studiengangs schreiben wollte. Er sagte mir: „daß er das Manuscript seiner ersten größern Jugendarbeit noch niemals aus den Händen gegeben habe, wolle es mir aber anvertrauen, daß ich hinreichend in Stand gesetzt würde, eine ausführliche wahrheitsgemäße Charakteristik seines ganzen Bildungsganges geben zu können. Die Mehrzahl der Schriftsteller schriebe und urtheile nur über seine spätern Werke, ein anderer Theil berühre auch wohl seine frühern Opern, dadurch vermöchten sie aber keine vollständige Schilderung seines geistigen Entwickelungsganges zu geben und bis jetzt sei eine solche noch nicht erschienen, wohl aber zahlreiche ungegründete Urtheile uud auf Unkenntniß beruhende Kritiken. Daher

wäre es ihm sehr angenehm, wenn ich eine ausführliche, detaillirte Darstellung seines geistigen Entwickelungsprocesses von seiner ersten Jugendzeit an schreiben wolle; er würde mir alle seine frühern Arbeiten zur Durchsicht übergeben und stets bereit sein, mir mündlichen Aufschluß über alle hierauf bezüglichen Verhältnisse und über sein ganzes Leben zu ertheilen.“ — Dies hat er auch gethan und mich dadurch vor allen anderen Schriftstellern in Stand gesetzt, eine ausführliche sachverständige Darstellung seines Studien- und Entwicklungsganges schreiben zu können.

Daß ich schon damals während Meyerbeer's Lebenszeit, als ich die Abhandlung über seinen Styl in der Berliner Musikzeitung veröffentlichte, seinen Bildungsgang und seine Werke ganz unpartheiisch beurtheilte, die Vorzüge und Schwächen besprach, wird Jeder finden, der sie durchliest. War ich also damals unpartheiisch gegen den noch lebenden hochgefeierten Meister, — was sollte mich jetzt bewegen, von der Linie der Gerechtigkeit in der Beurtheilung abzuweichen!

Das Oratorium, „Gott und die Natur,“ hat Meyerbeer im Jahre 1811 componirt. Die Partitur enthält die Data des Anfangs und der Beendigung des Werks; daraus geht hervor, daß er die ziemlich große Arbeit in der erstaunlich kurzen Zeit vom 15. März bis zum 22. April geschrieben hat. Der Text des Oratoriums ist von Schreiber gedichtet und hat zum Inhalt: Die Lobpreisung Gottes und den Dankgesang für die Erschaffung der wunderbaren Natur.

Chöre, Recitative und Arien wechseln nacheinander ab. Das ganze Werk besteht aus dreizehn Nummern und ist so ziemlich in derselben Form, wie sie Händel durch seine Oratorien gegründet hat, geschrieben.

Vom technisch musikalischen Standpunkte aus betrachtet, genügt dieses Product allen strengen Anforderungen in Hinsicht des Accordwechsels, der Modulation, der Stimmenführung, der Anordnung der Formen und der Instrumentation. Der Styl ist theils homophon, theils polyphon, je nachdem es der Inhalt des Textes erfordert und bedingt; dabei sehr streng gehalten, ohne die geringste poetische Licenz, weder in der Harmonik noch in der Melodik. Die polyphonen Formen, hauptsächlich die verschiedenen Nachahmungen, sowie die contrapunktischen Sätze, wo ein Cantusfirmus mit seinem Contrapunkt in verschiedenen Umkehrungen wechselt, entstehen hier schon ganz organisch, sie entfalten sich ungesucht von selbst zu den complicirtesten Tongebilden. Die schwierigsten polyphonen Sätze sind mit größter Gewandtheit und Meisterschaft ausgeführt. Meyerbeer bekundet hierin eine vollständige Beherrschung aller contrapunktischen Formen, schreibt überhaupt mit virtuoser Fertigkeit so gewandt im polyphonen, wie im homophonen Styl.

Diejenigen, welche glauben, Meyerbeer habe weiter nichts zu produciren vermocht, als schöne Melodien, effectvolle Instrumentation, drastische Accordwechsel, überhaupt sogenannte Theatereffecte, diejenigen würden sich gewiß sehr wundern, wenn ihnen dies Oratorium

zu Gesicht käme, woraus sie ersähen, daß er auch contrapunktische Sätze zu schreiben verstanden und daß er alle polyphonen Formen so gewandt beherrschte, wie Händel und andere Meister des polyphonen Styls.

Obgleich das Werk eine große Gewandtheit in der Behandlung und Beherrschung aller musikalischen Formen bekundet, so enthält es aber — vom höhern ästhetischen Standpunkte betrachtet — mehrere Mängel und Schwächen, welche das Ganze sehr beeinträchtigen. Und dies mag wohl der Hauptgrund sein, weshalb es Meyerbeer nicht durch den Druck veröffentlicht hat und überhaupt sehr verborgen hielt, so daß nicht einmal eine Abschrift circulirt. Er würde auch mir das Manuscript nicht geliehen haben, wenn er nicht zu sicher von meiner felsenfesten Ehrlichkeit überzeugt gewesen wäre. Was nun jene vom ästhetischen Standpunkte aus betrachteten Mängel betrifft, so muß ich bemerken, daß der Styl, die Ausdrucksweise im Allgemeinen nicht durchweg das Gepräge der innigen Religiosität trägt, es dominirt darin eine mehr weltliche Geistesstimmung, wenn auch nicht durchgehends, so doch in vielen Nummern; jedoch enthalten einige Sätze eine ächt kirchliche Weihe. Obgleich der Meister uns durch seine Opern einen großen Reichthum der schönsten, tiefergreifendsten Melodien gegeben hat, so vermißt man, gegen alles Erwarten, ähnliche im Oratorium. Die Melodien dieses Werks zeichnen sich weder durch Schönheit, melodischen Reiz, noch durch Originalität der Erfindung aus; sie überraschen nicht, lassen kalt. Es kommen sogar einige

ganz gewöhnliche, profane Gedanken darin vor, welche öfters wiederholt und dadurch noch lästiger werden. Jedoch erscheinen auch einige edlere, aus Begeisterung geflossene Ideen; hierdurch wird es erklärlich, daß es bei der Aufführung in Darmstadt und Berlin 1811, dennoch gefallen hat. Der Großherzog ernannte ihn in Folge dessen zum Hofcomponisten. Für Meyerbeer's Jugend war es schon eine bedeutende Geistesthat. Auch würde es unter den täglich erscheinenden Kirchenwerken der Neuzeit immer noch eine bedeutende Stelle einnehmen, trotz der Mängel und Schwächen. Neue Bahnen hat Meyerbeer darin nicht betreten und keine neuen Formen geschaffen. Denn der Grundtypus ist nicht neu, sondern ganz derselbe, welchen Händel, Haydn und Mozart durch ihre Producte begründet und ausgebildet haben. Demzufolge ist es hinsichtlich des ganzen Styls nur als eine Nachbildung der frühern Formen zu betrachten. Es zeichnet sich also nicht durch Originalität an Form und Inhalt aus, sondern bekundet nur die Meisterschaft in Beherrschung nnd Behandlung aller Formen und der ganzen musikalischen Technik. —

Bei Betrachtung der Melodik dieses Werks kann man unmöglich den Schöpfer des Robert und der Hugenotten ahnen, so trocken ist sie im Vergleich des Melodienzaubers dieser epochemachenden Opern. Aber ein Charakterzug Meyerbeer's tritt schon hervor: die dramatische Charakteristik, das Talent zu dramatischen Schilderungen. In diesem Oratorium gehören nämlich

die Sätze zu den schönsten und gelungensten Parthien, wo er, den Worten des Textes gemäß, eine Situation dramatisch schildern und durch Tongebilde darstellen kann. Das Erscheinen des Lichts, das allmählige Belebt- und Lebendigwerden der Natur, den sanften Gesang der Blumen ꝛc., überhaupt die Poesie der Natur schildert er höchst vortrefflich. Großartig erhaben toben uns die gewaltigen Wogen des Meeres und die furchtbaren Donnerschläge aus seiner Musik entgegen. Auch höchst charakteristisch ist die Scene, wo des Grabes Riegel springen und die Todten auferstehen.“ — 1810 veröffentlichte er in Stuttgart den 130. Psalm, welcher im selben strengen Schulstyl geschrieben ist.

So zeigt also Meyerbeer durch diese Jugendarbeiten nicht nur eine Meisterschaft in der ganzen musikalischen Technik, eine Beherrschung aller schwierigen Formen, sondern auch seine hohe Begabung zu dramatischen Schilderungen. Der Styl, die ganze Darstellungsweise, Melodik und Harmonik des Oratoriums ist deutsch, fast pedantisch deutschthümlich. Und es schien mir beim Durchlesen der Partitur, als ob Meyerbeer während des Schaffens so recht gewissenhaft bestrebt gewesen sei, ja echt deutsch zu schreiben, deutsch bis zur Trockenheit, d. h. mit totaler Verbannung jener süßen Melodik, welche an das Land gemahnt, wo die Citronen blühen und die Orangen im dunkeln Laub erglühn. Es ist ein Product des strengsten, trocknen Schulstyls. Dies ist ganz erklärlich, denn es herrschte damals unter den Musikgelehrten eine wahre

Wuth gegen alles Ausländische, die natürlich auch den Schülern eingepflanzt wurde. Jede aus Italien stammende Melodie, mochte sie noch so reizend schön und tiefergreifend sein, wurde als „verrücktes welsches Geklingel" in den Bann gethan. Ja nur ein Anklang an italienische Melodik war schon das größte Verbrechen, das sich ein deutscher Componist in den Augen der Kritiker zu Schulden kommen ließ. Dergleichen Rücksichten können vielleicht damals bei Meyerbeer mit obgewaltet haben, jedoch konnte er noch nicht wesentlich anders schreiben, als er gethan. Deutscher von Geburt und Erziehung, Studiengang beim strengen Zelter und Abt Vogler durch alle Labyrinthe des Contrapunkts, und vorherrschendes Produciren in der Polyphonie, mußte auch dieses erste größere Werk den Stempel der Geburt und geistigen Bildung an sich tragen. — Außer dem Oratorium gelangte auch der von ihm componirte 98. Psalm in Berlin 1811 zur Aufführung. Eine kleine Operette: „Der Fischer und das Milchmädchen," der erste Opernversuch des jungen Tondichters, war 1810 anonym in Berlin über die Bühne gegangen, ohne sonderlichen Beifall zu erhalten. Die dürre Melodik vermochte das Publicum nicht zu begeistern. —

Achter Abschnitt.

Erste Periode von Meyerbeers Schöpferthätigkeit, vorherrschend deutscher Styl.

Die Opern: „Das Gelübte des Jephta", Wirth und Gast, die zwei Califen und seine geistlichen Lieder.

Der Styl, die geistige Ausdrucksweise und die ganze musikalische Darstellung des besprochenen Oratoriums ist, wie schon gesagt, im strengen, trockenen Schulstyl gehalten und hauptsächlich deutsch, ohne Anklänge an italienische oder französische Melodik. Auch die oben genannten drei Opern und geistlichen Lieder tragen diesen Charakter vorherrschend. Außerdem componirte er Tänze, Variationen, Clavierconcerte und für Bärmann Clarinettensolos und ein Monodrama: Les amours de Thevelinda für Sopran, Chor und Solo-Clarinette. Diese Producte stehen größtentheils auf demselben Niveau wie die Erstlingsopern: gut und streng gearbeitet, aber wenig ergreifender Gehalt.

In den religiösen Gesängen manifestirt sich mehr ein tief innerliches Seelenleben, als im Oratorium.

Es sind sieben geistliche Gesänge, von Klopstock gedichtet und ins Französische übersetzt. Meyerbeer hat sie 1812, also ein Jahr später als das Oratorium componirt und in Paris unter folgendem Titel veröffentlicht: Sept Chants Religieux, Musique de Meyerbeer. Sie sind vierstimmig componirt mit Begleitung des Pianoforte ad libitum. In diesen Liedern gelangt eine tiefinnige Religiosität zum Ausdruck. Sie bewegen sich in ganz einfacher Melodik und Harmonik, nähern sich dem Styl der alten klassischen Kirchenmusik, wie er durch die Niederländer und Italiener in der epochemachenden Blüthenzeit der heiligen Tonkunst geschaffen wurde, sind aber nicht in den alten Kirchentonarten, sondern in unserm heutigen Tonsystem geschrieben. Deutsches Gefühlsleben mit etwas südlicher Färbung tönt uns daraus entgegen. Obgleich anklingend an die Melodien und Harmonien der alten klassischen Kirchenwerke, sind sie dennoch selbstständig, neu in der Erfindung uud Darstellung. Nur die schwebende, getragene Gesangsweise und langsame Entfaltung der Harmonien erinnert uns an die heiligen Werke der Italiener und Niederländer aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Meisterhaft in der technischen Behandlung und tiefe religiöse Poesie athmend, können diese Lieder zu den schönsten Producten dieser Gattung gezählt werden. —

Meyerbeers erste Oper: „Das Gelübte des Jephta“, welche er 1812 beendigte, behandelt das biblische Sujet und athmet auch eine mehr kirchliche als

kirchliche Geistesstimmung, ähnlich wie Mehuls Joseph in Egypten. Diese vorherrschende kirchliche Stimmung, welche damals die Künstler und somit auch Meyerbeer beseelte, erklärt sich aus den Erscheinungen der Zeit. Bei Zelter und Vogler mußte er mehr kirchliche als weltliche Musik schreiben. — Die Menschheit war des Blutgemetzels müde geworden; die länderverheerenden und menschenmordenden Kriege mit ihrem unermeßlichen Elend erregten den größten Abscheu. Die bestialischen Menschenschinder mit ihren unabsehbaren Blutströmen im Gefolge wurden als die Häscher des Satans betrachtet. Daher blickten die europäischen Völker zu Gott empor und beteten um Verleihung des Friedens. Ueberall ertönten thränenreiche Bittgesänge um Abwendung des Jammers, um Erlösung aus dem kummervollen Elend. Und diese religiöse Geistesstimmung mußte sich naturgemäß auch durch Poesie und Musik kundgeben und zahlreiche kirchliche Werke erzeugen. So schuf auch Meyerbeer in jener Zeit vorzugsweise in dieser Gattung und wählte selbst einen Bibeltext zu seiner ersten Oper. Sie kam in München zur Aufführung, hat sich aber nicht weiter verbreitet. Auch scheint sie ganz und gar verloren gegangen zu sein, denn Meyerbeer selbst besaß keine Partitur mehr davon, sondern nur einen Clavierauszug, und sagte mir: „daß sie wahrscheinlich durch den Theaterbrand von den Flammen verzehrt worden sei.“ In seiner Studienzeit componirte er obengenannte Operette: „Der Fischer und das Milchmädchen,“ welche 1810 in Berlin aufgeführt wurde.

Als endlich die großen Heere des Welterobe-rers eine totale Niederlage erlitten und durch russische Kälte und deutsche Tapferkeit beinah ver-nichtet worden waren, da athmeten die Völker Deutsch-lands wieder fröhlich auf, ergingen sich in hochtö-nenden Dankeshymnen und freudevollen Festspielen. Die Menschheit wurde wieder heiter und vergnügt nach den vielen thränenreichen Kriegsjahren, man blickte wieder hoffnungsvoll in die Zukunft und vergaß die unzähligen Wunden, welche die mörderischen Schlach-ten geschlagen. Denn gar zu leicht vergißt der Mensch den Schmerz des jammervollen Erdenlebens, wenn ihm ein Strahl der Freude winkt. Die Dichter schrieben wieder Lustspiele und auch Meyerbeer componirte im Jahre 1813 eine komische Oper: „Wirth und Gast.“ Jedoch ist wenig Komik darin vorhanden; überhaupt scheint dies seine schwächste Ader zu sein, denn auch in allen seinen spätern Werken kömmt selten ein ko-misches Element zur Darstellung. Und wo es auf-tritt, erscheint es unvollkommen. Solch’ meisterhafte Charaktere der Komik, wie sie Mozart durch Leporello und Papageno geschaffen, findet man in keiner Meyer-beer’schen Oper. Es ergeht ihm so wie Spohr, bei-den Tondichtern hat die Natur das komische Element versagt. Sie können sich mit Schiller trösten; auch diesem großen Dichter war das komische Charakterele-ment gänzlich fremd.

Die komische Oper gelangte in Stuttgart zur Aufführung, da aber das Süjet nicht interessant ge-

nung und die Meyerbeer'sche Komik zu wenig Zündkraft auf das Publicum ausübte, so war die Wirkung nicht tiefgreifend und demzufolge verschwand auch diese Oper vom Repertoir. — Am 12. October 1813 ließ er auch einen Psalm „Gott ist mein Hirt", für 2 Chöre und 5 Solostimmen, in der Berliner Singakademie aufführen. Ein Jahr später, 1814, schrieb er: „Die zwei Califen" und ließ sie 1815 in Wien am Hoftheater zur Aufführung bringen, hatte aber ebenso wenig günstigen Erfolg als mit den vorhergehenden. Es ist dies ganz erklärlich, denn die Texte dieser Opern haben weder Poesie, noch theatralische Wirksamkeit, sie konnten also nicht zu großartigen Tongebilden begeistern. Einzelne Scenen sind nicht ohne melodischen und theatralischen Werth, vermochten aber keine nachhaltige Wirkung auszuüben, um beständige Repertoirstücke zu werden. Daß aber viele Kritiker diese Erstlingsopern gar zu tief gestellt und sie als ganz unbedeutende Machwerke geschildert haben, ist eine große Ungerechtigkeit. Es sind Opern, wie so viele andere mittelmäßige Producte, welche der Zeitenstrom verschlungen hat. Gewöhnliche Melodien in den althergebrachten Formen der Arien, Duette &c., einige Orchestereffecte; aber stets ist die Wahrung der musikalischen Formen die Hauptsache, so daß man sagen kann, die Form ist nicht des Inhalts wegen da, sondern umgekehrt. Die Form war das musikalische Dogma jener Zeit. Sämmtliche Arien, Duette, Terzette, Chöre &c. hatten ihre stereotypen Formen mit den

fest bestimmten Wiederholungen der Hauptmelodien. Daß hierdurch die dramatische Darstellung leiden mußte, oder nur selten zum Ausdruck kam, versteht sich von selbst. — Um jene Zeit componirte er auch eine Cantate, ein „Requiem", „Stabat mater," „Te deum", „Miserere" und andere Kirchensachen.

Mißmuthig über die ungünstigen Erfolge seiner Opern und empfindlich beleidigt durch die rohen Kritiken, verließ Meyerbeer die deutsche Heimath und wanderte 1815 nach Paris und 1816 nach Italien. Dort schrieb er mehrere Opern in italienischer Sprache und auch in italienischem Styl. Bevor ich diese zweite Periode bespreche, gebe ich erst eine Charakteristik der verschiedenen Stylarten, wie sie von den Deutschen, Italienern und Franzosen als Ausdruck der Nationalweise ausgebildet worden sind.

Neunter Abschnitt.

Der italienische, französische und deutsche Styl.

Der berühmt gewordene Ausspruch: le style c'est l'homme, kann in musikalischer Hinsicht mit allem Recht dahin umgewandelt werden: le style c'est la nation! Daß jede Nation ihre eigenthümlichen Charakterzüge hat, ist ein längst bewiesener, anerkannter Satz. Und daß jede Nation diese ihr eigenthümlichen Charakterzüge, ihr eigenthümliches Geistesleben durch Poesie und Musik manifestirt und dadurch eine

gewisse Geistesphysiognomie zum Ausdruck bringt, welche in der Musik als nationale Ausdrucksweise, als Styl benannt werden kann, habe ich schon längst in zahlreichen Abhandlungen dargelegt und ist auch von anderen Schriftstellern ausgesprochen worden. Hier will ich die verschiedenen musikalischen Ausdrucksweisen des geistigen Lebens der oben genannten drei Nationen schildern, welche man als ihre eigenthümlichen Stylarten bezeichnet. Ich werde einige schon früher ausgesprochene Sätze mit anführen, weil ich sie noch heute als wahr anerkenne.

In jener Periode, nämlich zu Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts hatte sich das Geistesleben der drei Nationen durch individuelle Sondergestalt des Volksgeistes zu drei verschiedenen Stylarten entwickelt; denn der Styl ist, wie schon gesagt, die Physiognomie des in den Kunstwerken lebenden und webenden Geistes. Jede Nation sprach ihr eigenthümliches Seelenleben in Tönen aus; ihr Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenleben manifestirte sich durch dem entsprechende Tongestalten und erzeugte den nationalen Styl als individuelle Sondergestalt des sich durch Gefühle und Empfindungen austönenden Volksgeistes, d. h. des Volksgeistes in seinem beschränkten Nationalleben.

Die gefühlvollen, sentimentalen, schwärmerischen Italiener sangen ihre Gefühle und Empfindungen in sentimentalen, schmachtenden Tonweisen aus. Heiße Sehnsucht eines liebekranken Herzens, süßes Hoffen auf

nahende Erfüllung und schmachtendes Hinsterben der lebensmüden Seele — tönt uns aus den süßen, wonnevollen Melodien der Italiener entgegen. Sanft wie der Zephyr durch Myrten und Orangen weht und süße Blüthendüfte durch die Länder führt, so lieblich schön ertönen ihre Weisen und wiegen uns in süße Ruh' und seliges Träumen. In elegischen Trauergesängen weinen die klagenden Seelen ihre Schmerzen aus, in verzehrender Sehnsucht tönen die Lieder im Dunkel der Nacht zum Himmel empor! Denn ach! „Des Menschen Sinn hängt hoffend an den Sternen, glänzt ewig auch ihr Licht in nie erreichten Fernen.“

Diese schwärmerischen sentimentalen Melodien entfalten sich durch ergreifende Tongebilde, wobei die Begleitungsstimmen nichts weiter ausführen, als daß sie in der einfachsten Rhythmik einige Accorde dazu spielen; selten haben sie einen, die Hauptmelodie ergänzenden Gedanken auszuführen. Selbst wenn ihr elegisches Empfinden sich zur höchsten Leidenschaft steigert, in die wild erregteste Wuth emporflammt, die sich wie ihre Vulkane durch Donner uud Feuer entladen möchte, selbst da wird die Instrumentation größtentheils nur zum füllenden Material gebraucht, um das Fortissimo hervorzubringen.

Dies ist die schwache Seite ihrer Musik; doch haben sie einen großen Reichthum wonnevoller Melodik. Die zartesten, innigsten und tiefgefühlvollsten Melodien haben uns die Italiener erzeugt, weil sie hierin ihr ganzes Sensorium, ihr ganzes Gefühlsleben

zur objectiven Gestalt brachten und in schönen Tongebilden aushauchten. Auch sogar ihre Passagen und Coloraturen erscheinen stets nur in den schönsten melodischen Tonformen. Leider sind sie nicht immer gewissenhaft in der dramatischen Schilderung der Situationen; dies ist die Folge ihrer Geschwindschreiberei, weil sie sich häufig contractlich verpflichten, eine Oper binnen vier Wochen zu liefern. Auch fehlt ihnen bei ihrem südlichen Temperament die beharrliche Geduld und Ausdauer zur sorgfältigen Arbeit und zum tiefen Nachdenken über die darzustellende Handlung und deren Gefühlssituationen. Sie arbeiten zu flüchtig und glauben, mit schönen Melodien und effectvoller Instrumentation sei Alles gethan und werde der Beifall der Menge erreicht, an dem ihnen mehr gelegen ist als an der Befriedigung der paar Kunstrichter. Die Herren bedenken nicht, daß wahrhaft große Kunstwerke nicht nur den Beifall des großen Publicums, sondern auch der Sachverständigen erringen. Man denke an Mozarts Opern!

Die Franzosen haben wieder andere Vorzüge, aber auch andere Schwächen.

Die Selbständigkeit der französischen Musik datirt erst seit einem Jahrhundert, denn in der frühern Zeit ahmten sie die Italiener nach; nur in ihren kleinen Volksliedern sprach sich mehr der Charakter ihrer Nationalität aus. Auch noch ihre erste epochemachende Periode der Opern- und Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts trägt immer

noch zu sehr den Styl und die ganze Ausdrucksweise der Italiener an sich. Erst mit Beginn der neuesten Zeit erstanden unter ihnen eine große Zahl Tondichter, welche — ganz auf heimischer Erde wurzelnd — auch den eigenthümlichen Charakter in seiner sich von anderen Völkern unterscheidenden Originalität durch ihre Tonwerke zur Darstellung brachten. Mit dem Auftreten Auber's und Halevy's bekommen sie erst wirkliche Hauptrepräsentanten ihrer Opernmusik, und durch David und H. Berlitz epochemachende Tondichter in der Instrumentalmusik. Denn in den Werken dieser Männer manifestirt sich die Nationalität des französischen Geistes durch Tongebilde. Ihr esprit national, wie er sich bisher stets in ihrer belletristischen Literatur und im geselligen Leben kundgegeben, gelangt hier in der Musik zur Verwirklichung wie in keiner Kunstperiode der frühern Zeit. Diese leichten flatterhaften Melodien, welche sich aus der heiter tändelnden Sinnenlust in wenig Momenten zum glühenden bachantischen Taumel steigern, aber ebenso bald wieder in das zarte Gelispel der innigen Liebe übergehen und in seliger Wonne dahinfließen, sprechen ja ganz das sinnliche Gefühls- und Empfindungsleben der Franzosen aus. Aber auch ihre leidenschaftlich auflodernde Kampfeslust, die sich in wilden Kriegsliedern aussingt und durch mächtig mit fortreißende Rhythmen in das blutige Schlachtgetümmel stürzt und mit Löwenmuth in unerschrockener Beharrlichkeit den Sieg erringt, — auch diese Situationen finden wir

oft meisterhaft in Opernscenen geschildert und mit dramatischer Wahrheit dargestellt. Dann wieder jene anmuthige Redseligkeit, die sich gern in langer Geschwätzigkeit ergeht, ist bis jetzt fast nur von den französischen Componisten in ihren komischen Opern durch das sogenannte Parlando mit unübertrefflicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht.

So hat sich durch die Geistesmanifestation der Franzosen in den Werken der Tonkunst ein nur ihnen angehörender eigenthümlicher Styl entwickelt und gestaltet, der sich wesentlich von dem Styl der Italiener und Deutschen absondert durch sein Originalgepräge der französischen Nationalität. Der springende Rhythmus mit seiner üppig sprudelnden Sinneslust, welcher mit Zaubergewalt Alles zum kreisenden Wechsel zwingt, ist von keiner Nation in der Art erzeugt, wie von den Franzosen, und bildet daher einen charakteristischen Bestandtheil ihres Styls.

Ebenso gehören nur ihnen jene zwar stolz kokettirenden, aber doch so zart und süß einschmeichelnden Melodien, welche eine Grazie, Anmuth und Liebenswürdigkeit entfalten, wie man sie selten bei Componisten anderer Nationen findet. Auch eine eigenthümliche Instrumentirungsweise haben sie, welche die gewaltigsten Effecte und größten Contraste hervorbringt, dabei jenen Glanz und Schimmer mit dem höchsten pompösen Prunk schildert und zur Darstellung bringt, wie es wenig Componisten anderer Völker gethan. Hinsichlich der Modulation charakteresiren sie sich

hauptsächlich dadurch: — wenn sie nicht, wie die Italiener, in großen Perioden nur mit zwei oder drei Accorden wechseln, welches bei ihnen auch sehr oft geschieht — daß sie mit den befremdendsten Uebergängen auf wahrhaft abenteuerliche Weise wechseln. Die schroffsten Modulationen mit den härtesten Dissonanzen, welche häufig in den tiefen Schmerz ausschreienden verminderten Septimenaccord führen, werden sehr oft angewendet, um die wildempörte Wuth einer leidenschaftlichen, extravaganten Seelenstimmung zu malen. Das Ausarten hierin und die oft zu leichtsinnige Behandlung der wichtigsten dramatischen Situationen bilden die schwache Seite ihrer Tonwerke. Denn auch sie — lebhaften Naturells — haben, wie die Italiener, nicht immer die Lust und ausdauernde Geduld, um für eine Situation der Dichtung die ihr nur einzig angemessene Tongestalt zu erzeugen; sondern sie schreiben gewöhnlich den ersten Gedanken hin, der ihnen zuerst einfällt, unbekümmert darum, ob er wahr und die adäquate Tonform abgibt oder nicht. Demzufolge herrscht oft der größte Widerspruch zwischen Text und Musik. Doch ist ihr Styl, in seiner Totalität betrachtet, fließend, elegant und glänzend; Anmuth und Würde sind ihm in schöner harmonischer Vereinigung zu eigen, und das dem Franzosen angeborne Gefühl für ästhetische Schönheit wird selten verletzt

So war der Styl der Franzosen zur Zeit der Restaurationsperiode, als Auber seine Schwingen zu

entfalten begann und ist es im Wesentlichen auch bis heute geblieben. Die particularistische Nationalität gelangt also durch ihn zur Realisirung in Tongestalten; dasselbe ist auch bei den Italienern der Fall. Ich betrachte jetzt den deutschen Styl, citire auch hierbei einige schon früher von mir ausgesprochene Sätze, weil sie das Wesentliche am prägnantesten charakterisiren.

Die deutschen Tondichter bringen in ihren Produkten vorzugsweise das behagliche Gemüthsleben zur Darstellung; das herzliche Gemüth, welches der Grundzug des deutschen Geistes ist, tönt uns aus den Liedern der frühesten Zeit entgegen. Haydn gibt uns diese Seelenstimmung in der Sondergestalt, wie sie sich gleichsam particularistisch absondert von dem Alleben der Nationen. In Mozart's Werken gelangt schon mehr ein universales kosmopolitisches Geistesleben zum Ausdruck, ebenso in den Produkten Beethoven's, den man nicht mit Unrecht als Kosmopolit bezeichnet hat; jedoch ist der deutsche Charakter, die deutsche Geistestiefe und Gefühlsinnigkeit der darin vorherrschende Grundzug des sich durch Tongebilde manifestirenden Seelenlebens. Spohr und Mendelssohn geben uns die elegische Geistesstimmung des Gemüths; in ihren Tondichtungen offenbart sich das tieffühlende deutsche Herz mit seinem Lieben, Hoffen und Sehnen, aber in der kummervollen Schwermuth einer schmerzerfüllten Seele, deren Ideale entschwanden und sich in bittre Täuschung auflösten. Spohr ist der tiefgefühlvollste

Elegiker seiner und aller Zeiten. Sehr groß ist der Contrast zwischen seinen und Haydn's Werken. Die ungetrübte Heiterkeit des deutschen Familienlebens im 18. Jahrhundert mit seinen harmlosen Spielen, kindlichen Scherzen und der altgroßväterlichen Lebenslust offenbarte und manifestirte sich in seiner Totalität in den Sonaten, Quartetten und Sinfonien Haydn's. Die sämmtlichen Werke dieses Tondichters führen uns ganz in die gemüthliche Geistesstimmung der damaligen Deutschen vor der großen französischen Revolution; während Mozart uns in seinen Produkten das sentimentale, in schönen Cantilenen schwelgende wollüstige Gefühlsleben der Italiener, sowie die neckend pikanten Rhythmen der Franzosen und die Gemüthlichkeit der Melodien und geistige Tiefe der Harmonien unserer Deutschen in organisch vereinigter Gestalt vorführt. Hierdurch hat Mozart eine innige Verschmelzung und organische Verwachsung der drei Ausdrucksweisen und Stylarten der drei Völker gegeben, welches die Folge und Frucht seiner vielumfassenden Studien und seines Weltlebens war. Denn er verlebte selbst einige Zeit unter den Italienern, Franzosen und Engländern. Aber dennoch ist der deutsche Geistescharakter mit allen seinen Gefühlssituationen ebenfalls Hauptgrundzug der Mozart'schen Werke.

In Spohr's Werken manifestirt sich noch tiefgefühlvollere Melodik, gepaart mit einem ganz unermeßlichen Reichthum an Harmonien; aber Alles in ein thränenreiches Trauergewand gehüllt. Da ist jeder

Ton eine Thräne, jeder Accord ein tiefschmerzlicher Seufzer. Ein durch Worte unaussprechliches Seelenweinen ist der Hauptinhalt fast aller seiner Werke. Das ist der tiefklagende Schmerz, der nur in Thränen Linderung findet und mehr Thränen weint als Sterne am Himmel stehen. Die ganze Natur hüllt sich in ein Trauergewand, die säuselnden Lüfte, die blühenden Blumen und einsamen Sänger der Nacht weinen melodische Thränen über den unermeßlichen Schmerz der jammervollen Erdenwelt. Ach! und die unaussprechliche Sehnsucht einer todtkranken Seele, welche ihr Theuerstes auf Erden verlor, deren Lieben und Hoffen für ewig entschwand und die nie und nimmer zu genesen vermag von ihrem unsäglichen Trennungsschmerze, — diese Sehnsucht, welche nur über den Sternen Ruhe und Frieden zu finden gedenkt — sie tönt uns aus allen Melodien und Harmonien des ehrwürdigen Meisters entgegen. Lauter wehklagende Seufzer eines tiefkranken Geistes, der sich nicht mehr heimisch fühlt in diesem Jammerthal und dessen begrabene Hoffnungen sich aufrichten und nach den Sternen zeigen, ertönen aus den Spohr'schen Quartetten, Sonaten, Liedern und Symphonien. Die Molltonarten sprechen diese Geistessituation am adäquatesten aus, daher sie Spohr fast zu allen seinen Werken gewählt hat. Aber auch die in Durtonarten geschriebenen Compositionen moduliren so oft und anhaltend in die Molltonarten und bewegen sich stets in dissonirenden Vorhalten fort, so daß das thränenreiche Trauergewand niemals ver-

schwindet. Was Lenau in Worten, das spricht Spohr in Tönen aus; aber noch tiefschmerzlicher, wie es Worte nicht vermögen. Doch nicht blos tiefklagende Elegien, auch noch andere Gefühlssituationen ertönen aus unsern deutschen Tondichtungen. Weber hat in seinem Freischütz das heitere Volksleben geschildert. Diese harmlosen Freuden der redlichen Bauersleute mit ihrem schauerlichen Aberglauben an die Gespenster des wilden Jägers, sind ganz unübertrefflich wahr charakterisirt. Auch Marschner bringt im Hans Heiling und Vampyr ähnliche Situationen.

Die Seelenstimmung der deutschen Nation hat sich also in allen ihren einfachen Liedern wie in den größten Compositionen manifestirt: als das tiefinnige Gefühlsleben des Herzens; an den deutschen Liedern erkennen wir das biedere und redlich liebende deutsche Herz mit seiner deutschen Treue und Redlichkeit.

Die Ausdrucks- und Darstellungsweise der deutschen Tondichtungen, welche sich zu einem eigenthümlich deutschen Styl gestaltet hat, unterscheidet sich sehr wesentlich vom Styl und der Schreibart der Franzosen und Italiener.

Dem tiefgefühlvollen deutschen Herzen mit seinen vielumfassenden Situationen des Empfindens, genügt die einfache Melodie noch nicht zur adäquaten Darstellung seines Inhalts; es bedarf der reichen Harmonie mit den tausendfachen Accordgestalten und unerschöpflichen Modulationen, sowie der Instrumentation in der

weitesten Bedeutung. Um das ganze pulsirend wogende Meer der Gefühle, Empfindungen und Gedanken auszusprechen, die den deutschen Geist und sein Herz bewegen, werden alle Regionen der Harmonie durchschifft und alle nur möglichen Accordgebilde durchwandert. Die deutsche Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit in der Arbeit kennt hierin gar keine Grenzen und überschreitet oft das Maß und die Linie der ästhetischen Schönheit, wodurch nicht selten die Melodien mit Accorden überladen und gänzlich erstickt werden durch ein Chaos von Tönen, so daß man keinen melodischen Gedanken deutlich zu Gehör bekömmt. Da wird fast jeder Melodieton mit einem Accord, zuweilen auch wohl mit zwei oder drei Accorden und Vorhalten harmoniesirt. Aber auch diese reichliche Accordanwendung ist dem deutschen Geiste noch nicht hinreichend, um sein tiefes Empfinden und Denken in Tongebilden aussprechen zu können. Um seine totale Subjectivität in den Kunstproducten zu realisiren, wendet er noch die complicirtesten Begleitungsformen an und läßt durch die hierin niedergelegten Nebengedanken die Hauptidee ergänzend schildern und darstellen. Man hat demzufolge diese polyphonen Tongebilde mit dem gothischen Dome verglichen, diese Analogie bezeichnet das Wesen derselben sehr treffend. Auch in der Anwendung dieses Mittels, der ausschmückenden Begleitung, wo oft jede Stimme noch einen ergänzenden Nebengedanken vorträgt, arten manche deutsche Componisten nicht selten in eine pedantische Sucht aus in der Anhäufung sol-

cher Nebenmelodien und vernichten die Wirkung der ursprünglich schönen Hauptmelodie. —

Das deutsche Gefühls- und Gedankenleben ist viel reicher und tiefer, als das jeder andern Nation und demzufolge auch ihre Musik. Denn noch eine andere bedeutende Geistesrichtung offenbart sich in den deutschen Tondichtungen. Jener spekulative Geist, der über alles Sein, Empfinden und Denken philosophirt, um es in der Genesis und Wesenheit zu ergründen, zu erkennen und es sodann als Gedankenbesitz geistig zu assimiliren, hat sich nicht nur durch die Philosophie und Poesie der Neuzeit realisirt und hierdurch das ganze Geistesleben höher potenzirt; auch in der Musik hat er sich ausgesprochen und durch Tongebilde seine denkende Natur offenbart und objectivirt. Die letzten Werke Beethovens sind es vorzugsweise, in denen er zum Ausdruck gelangt ist. Die letzten Quartette reden eine wahrhaft abstracte Geistessprache. Darin ertönen keine fröhlichen, keine zärtlich liebenden Tonweisen der Jugendzeit; sondern nur der rein denkende Geist ergeht sich in seinen Ideen und lebt ganz getrennt und abgewandt von allen irdischen Erdenfreuden. Entsagt hat er allen Hoffnungen auf süßes Erdenglück, entsagt der himmlisch beglückenden Liebe mit ihrer Paradiesesseligkeit; kein Wonnestrahl eines liebenden Blicks bewegt sein Herz und kein Auge flößt ihm Trost und Hoffnung ein. Abgewendet ist sein Blick von diesem Erdenthal, abgewandt sein Geistesleben von Menschenlust und Menschenleid. Er hört nicht mehr die Vö-

gelgesänge im grünenden Frühling, nicht das Reden und Singen der Menschenzungen, und ach! welch Schicksal trifft diesen Dichter der tiefergreifendsten und wonnevollsten Tonweisen! Er hört und vernimmt nie wieder seine eigenen Melodien und Harmonien! Verschlossen ist sein äußeres Ohr den Tönen der Erde, verschlossen allen Menschenstimmen; nur seine Geisterwelt ist ihm geblieben, in ihr lebt und denkt er. So schafft und bildet er Werke am Ende des Lebens, durch die er uns in eine Ideenwelt einführt, wo kein Herz mehr liebt und keine täuschenden Hoffnungen die kranke Brust mit Schmerz erfüllen. Wohl hat auch ihm die Natur an seiner Wiege Freude zugeschworen, doch Thränen gab der kurze Lenz ihm nur; Thränen, die er in wonnevollen und schmerzenreichen Tongebilden ausweinte, bis daß ein höheres Leben in ihm aufging, wo all der Erdenjammer und alles Menschenleid entschwand. Der rein denkende Geist hat sich seiner irdischen Hülle entledigt, dem heiter geselligen Menschenleben entsagt und lebt nur für sich in den reinen Ideen des Denkens. Wohl tönt die Erinnerung früherer Zeiten noch hinein, ein Rückblick auf durchlebtes Erdenleid treibt noch die letzte Thräne in das halberstorbene Auge, — jedoch verschwindet auch dieses Mahnen an längst vergangener Zeiten Lust und Leid. Vorüber ist ja nun das Leben mit seinem Hoffen und Streben, — vorüber Alles! — Alles! was das Leben Schönes bot! nur seine erzeugte Ideenwelt ist der letzte Trost und Heimathsort des vielbewegten Menschengeistes. In die-

sem Hafen der Ruhe erwartet er den letzten Gang im thränenreichen Erdenthal. —

Dieser Geistesinhalt der letzten Beethoven'schen Werke hat auch einen eigenthümlichen deutschen Styl erzeugt, den Styl des tiefsten Ideenlebens', wie ihn keine andere Nation aufzuweisen hat.

Werfen wir nun einen Rückblick auf die Schilderung des geistigen Lebens der drei Nationalitäten, wie es sich in den Werken der Tonkunst offenbart hat, so finden wir, daß jede Nation ihre eigenthümlichen Charakterzüge, ihre nationalen Situationen des Empfindens und Denkens durch ihre Kunstwerke objectivirt hat, nämlich: den tiefinnerlichen Charakter ihres nur ihr eigenthümlich angehörenden Seelenlebens des Nationalgeistes.

Nur ihre genialsten Tondichter überschritten diese particularistischen Grenzen der engen Nationalität und wurden zu Kosmopoliten, indem sie auch das Empfindungs- und Gedankenleben anderer Nationen zur wahrheitlichen objectiven Darstellung in ihren Werken brachten. Daß dieses Ueberschreiten der engen Nationalität aber durchaus nöthig und erforderlich ist bei dem Produciren einer großen Oper, welche als ein handelndes Drama oft die verschiedensten Nationalitäten entweder aus längst vergangenen Zeiten oder aus der Gegenwart zur Darstellung zu bringen hat und deren Gefühls- und Ge-

dankenleben durch Tongebilde schildern muß, ist selbstverständlich für Jedermann.

Wie kann ein enger, particularistischer Italiener deutsches Gefühls- und Ideenleben schildern, wovon er keine Idee hat! —

Und wie soll ein phlegmatischer, particularistischer Deutscher den lebhaften Sprudel des französischen Geistes zu charakterisiren vermögen!! Nun gar den historischen Geist der schon längst ins Grab gesunkenen Völker, wie z. B. die Hugenottenkämpfe!

Um also das Gefühls- und Gedankenleben verschiedener Völker durch Kunstwerke darstellen zu können, ist es hauptsächlich erforderlich: daß man die engen particularistischen Grenzen des eigenen Nationalgeistes überschreitet und im Denken und Empfinden zum Kosmopolit wird; d. h: daß man sich in das Gefühls- und Gedankenleben anderer Nationen hineinlebt und es dann zur naturwahren Darstellung bringt.

Denn diejenigen Componisten einer Nation, welche in ihren Werken nur die particulare Geistesstimmung ihres Volks einer bestimmten Zeit zur Realisirung bringen, werden selten den Erfolg haben, daß ihre Producte zu andern Nationen wandern und von ihnen aufgeführt werden. Manifestirt sich aber in den Tondichtungen eine noch engere, ganz subjective Gefühls- und Empfindungsweise, so bleiben diese Werke auf

einen noch engeren Kreis beschränkt und werden nicht einmal Gemeingut ihrer Nation, mögen sie auch noch so meisterhaft an Form und Technik sein. Dagegen die Producte jener Tondichter, in denen das Geistesleben der ganzen Menschheit in der Totalität seiner Naturwahrheit pulsirt und zur objectiven Erscheinung gelangt, die also vermöge ihres Universalgehalts das Echo in jeder fühlenden Menschenbrust erregen, diese Producte des kosmopolitischen Geistes werden die Reise um die Erde machen und wie Robert der Teufel ein Gemeingut aller civilisirten Nationen werden.

Jedoch zu dieser Höhe productiver Geisteskraft gelangen nur solche Männer, welche durch die Natur dazu organisirt sind: das Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenleben der ganzen Menschheit mit zu leben, die Gefühle und Gedanken aller Völker zu assimiliren und in neuen Werken zu reproduciren, die also das Geistesleben der gesammten Menschheit in sich vereinigen und sodann durch Kunstproducte objectiviren. Daß aber hierzu noch die weitumfassendsten Studien in allen Wissenszweigen und Künsten erforderlich und nöthig sind, daß also die Literatur- und Kunstproducte aller Völker und aller Zeiten studirt und geistig assimilirt werden müssen, ist selbstverständlich und bedarf keines Beweises. —

Nach dieser Charakterisirung der drei Stylarten, wie sie die drei europäischen Culturvölker in ihren Tonwerken ausgebildet und als Physiognomie ihres eigenthümlichen Nationallebens dargestellt haben, gehe

ich zur zweiten Phase der Meyerbeer'schen Schöpferthätigkeit über und bespreche seine italienischen Opern, bemerke aber noch, daß man in seinem Nachlaß noch zwei unbekannte Opern gefunden, welche er 1813 bis 1815 componirt hat. Sie heißen: „Robert und Elise," und der „Junggeselle von Salamanka." —

Während des Aufenthalts in Frankreich (1815) studirte Meyerbeer vorzugsweise französische Musik, Literatur und französisches Nationalleben. Doch fühlte er sich mächtig nach Italien gezogen und ging 1816 in das schöne Land, wo Rossini seit 1813 mit seinem Tancred alle Herzen bezauberte. Die „Italiener in Algier" und der „Barbier" folgten baldigst nach, so daß 1816, wo Meyerbeer nach Italien kam, in allen Theatern, Concerten, ja in allen Häusern Rossini'sche Melodien ertönten. Ueber diese Periode schrieb mir Meyerbeer im Jahre 1856 bei einer Gelegenheit:

ꝛc. ꝛc.

— „Ganz Italien schwelgte damals in einem süßen Wonnetaumel; es schien, als ob die ganze Nation endlich ihr langersehntes Paradies gefunden und nun nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe, als Rossini'sche Musik. Ich ward so ganz unwillkührlich in das süße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich nicht entrinnen wollte und nicht entrinnen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich geborner Italiener. Ich war durch die

herrliche Naturpracht, durch italienische Kunst und heiteres geselliges Leben vollständig acclimatisirt worden und konnte demzufolge auch nur italienisch denken, italienisch fühlen und empfinden. Daß eine solche totale Umstimmung meines geistigen Lebens den wesentlichsten Einfluß auf meine Compositionsweise haben mußte, ist selbstverständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so componiren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb." 2c. 2c.

Aus dieser Schilderung ersehen wir, daß er gleichsam durch magische Anziehungskraft in den süßen Tonzauber gezogen wurde; das ist erklärlich, denn Meyerbeer befand sich in den Jünglingsjahren. In Deutschland hatte sein Geist während der ersten Bildungsperiode ein beschränktes Klosterleben geführt. Von dem protestantischen Zelter ward er hauptsächlich in die evangelischen Kirchenwerke eines Bach und Händel eingeweiht und Abt Vogler führte ihn in die Dome des Katholicismus, wo die Messen und Miserere von Palestrina, Orlandus und Leo ertönten. Diese einseitige, fast exclusiv kirchliche Geistesrichtung ist nun zwar eine der Ursachen der von mir oben gerügten Mängel seiner ersten Opern, hat aber andrerseits für ihn den wesentlichsten Vortheil gebracht, daß er sich in den Geist der christlichen Kirchenmusik hineinlebte und die heiligen Religionsgefühle mitempfand, welche so mächtig begeisternd alle Christenherzen beseelen. Somit

repräsentirt also diese exclusiv kirchliche Richtung dennoch einen sehr wesentlichen Entwickelungsmoment in seinem Studiengange. Meyerbeer der Israelit lebte und webte sich dadurch in den christlichen Cultus, in das Gefühlsleben der Christusgemeinden hinein, und ward demzufolge befähigt, auch werthvolle christliche Kirchenwerke zu schaffen und in seinen spätern Opern diese geistige Errungenschaft da zu verwerthen, wo die Schilderung kirchlicher Situationen durch die Handlung bedingt wird. Gehen wir nun zur italienischen Periode.

Zehnter Abschnitt.

Zweite Periode, italienischer Styl.

Die Opern 1) Romilda e Constanza, 2) Semiramide Riconosciuta, 3) Emma v. Roxburgh, 4) Margarita d'Angiu, 5) l'Esu=le di Granata, 6) Almanzor, 7) la Porte de Brandebourg, 8) Il Crociato in Egitto.

Viele meiner geehrten Leser werden erstaunen, hier Opern verzeichnet zu finden, von denen sie nicht einmal die Namen, am allerwenigsten einen Ton gehört haben. Auch diese Werke sind im Zeitenstrome spurlos verschwunden, wie so viele andere Produkte. Waren sie zu bedeutungslos? — Hatten sie gar zu wenig geistigen Gehalt, daß sie in neuester Zeit nicht einer Widerholung gewürdigt wurden?!

So werden Viele fragen und gewiß mit Recht! Wodurch wurde Meyerbeer veranlaßt, italienische Opern zu schreiben? Ich habe schon oben gesagt, daß seine ersten deutschen Opern zu wenig melodischen Gehalt, hauptsächlich aber zu wenig dramatische Wahrheit hatten,

um tief eingreifend wirken und Epoche machen zu können. Auch dominirte der musikalische Formelkram zu vorherrschend, so daß die Gedanken der Form wegen da zu sein schienen, nicht aber umgekehrt. Die schlechten, undramatischen, ja langweiligen Sujets vermochten auch nicht zu begeistern; jedoch finden sich einige schöne Gedanken, einzelne schöne Melodien, nur konnten sie das Ganze nicht aufrecht erhalten. Die Mißerfolge und die rohen Kritiken trieben Meyerbeer nach Italien. Dort studirte er italienisches Volksleben und italienische Opernmusik. Er lebte sich in das Gefühls- und Gedankenleben der Italiener, athmete die milden Lüfte, die süßen Blüthendüfte und schlürfte wonneberauscht die sinnlichen Freuden jenes heitern Himmels. Dieser blüthenreiche Garten Europas mit seinen weithin duftenden Myrten- und Orangenwäldern und der damals jungen Rossini'schen Musik begeisterten unsern norddeutschen Tondichter zu italienischer Melodik und Sangesweise. In wie weit es ihm gelang, italienisch zu schreiben, d. h. italienische Lebensgluth durch seine Tondichtungen zu manifestiren, will ich sogleich darlegen.

Seine erste italienische Oper: Romilda e Constanza, wurde am 19. Juni 1818 in Padua zur Aufführung gebracht, hatte einen ziemlich günstigen Erfolg; jedoch fehlte auch ihr die gewaltig bezaubernde Kraft, welche alle Herzen gewinnt und zu stürmischem Beifall zwingt. Sie zeichnet sich nur durch einzelne schöne Scenen aus, das ganze Werk aber vermag nicht

die Aufmerksamkeit für einen ganzen Abend zu fesseln. War der Erfolg dieser Oper auch nicht glänzend zu nennen, so gab sie doch Veranlassung, eine neue Oper für das Königl. Theater in Turin zu schreiben. Er componirte sie 1819 und ließ sie noch in demselben Jahre dort zur Aufführung bringen. Sie heißt: Semiramide Riconosciuta. Das Sujet und die Anordnung der Scenen ist einer Tragödie des Metastasio entlehnt. Der Erfolg war viel glänzender als bei der ersten, demnach ward er beauftragt, einen Text von Rossi, „Emma di Resburgo“ für Venedig (1819) zu componiren. Dieses Werk ward mit großen Enthusiasmus aufgenommen und ging 1820 auch über die Berliner und andere deutsche Bühnen. — Jetzt componirte er jedes Jahr eine neue Oper und fiel in die sogenannte Schnellschreiberei. Die nächste war: „Margarita d'Angiu“, Text von Rossi, welche er am 14. November 1820 in Mailand zur Aufführung brachte und denselben günstigen Erfolg hatte, als die vorige. Eine andere für den Mailänder Carneval geschaffene Oper: „l'Esule di Granata“, wurde am 12. März 1822 ebenfalls dort aufgeführt. Außer den genannten componirte er noch: „Almanzor“, für Rom 1823; „la Porte de Brandebourg“, das Brandenburger Thor, für Berlin 1823 und eine andere Oper, die ich am Schlusse dieses Abschnitts besprechen werde, weil sie mit „Emma von Roxburg“ eine Uebergangsphase von Meyerbeer's Schöpferthätigkeit repräsentiren; sie heißt: „Il Crociato in Egitto.“

Diese genannten Opern einzeln zu besprechen, lohnt sich nicht der Mühe, denn sie haben nicht soviel Geistesgehalt, um noch heute aufgeführt zu werden; auch unterscheiden sie sich hinsichtlich der Schreibweise nicht wesentlich von einander, sondern sind sämmtlich in italienischer Sangesweise geschrieben. Ich gebe demzufolge nur eine Gesammtcharakteristik des Styls und der dramatischen Behandlung, dies wird den Lesern genügen und ist auch ausreichend für die Kunstgeschichte.

Die Melodie ist in diesen Produkten vorwaltendes Element, Harmonie und Begleitung ihr sehr untergeordnet. Dabei haben die Solostimmen oft die schwierigsten concertirenden Coloraturen, Triller und allerlei künstliche Passagen auszuführen. Lange, breite Cantilenen ergehen sich in langen zwei- und dreitheiligen Perioden. Sowie die Lerche auf den wogenden Lüften die Freude und Wonne ihres Daseins in nie endenwollenden Liedern aussingt, so schwelgen hier die Solosänger in weit ausgeführten Perioden mit zeilenlangen Cadenzen. Die Texte dieser Opern sind auch so bearbeitet, daß sie der Melodie den weitesten Spielraum gewähren. Vorherrschend lyrisch, wenig Handlung und fast gar keine bestimmte Charakteristik der auftretenden Persönlichkeiten; das sind die großen Gebrechen dieser Texte, welche auch fast alle nach einer Schablone gearbeitet wurden. Die Verse sind so eingerichtet, daß auf ihnen die längsten Perioden in allerlei Passagen mit großen Cadenzen ausgesungen

werden können. Und dabei ist der Mangel einer bestimmten Charakteristik so groß, daß es ganz gleichgültig ist, ob die Verse von dieser oder jener Person, männlichen oder weiblichen Geschlechts recitirt werden. Sie sind sämmtlich nur zu dem Zwecke geschrieben, der Melodie den größten Spielraum zu bieten, daß sich dieselbe in ellenlangen Coloraturen und Cadenzen entfalten kann, um die größtmögliche Kehlfertigkeit zeigen zu können. Es kommen darin auch schöne melodische Gedanken, zuweilen tiefergreifende Scenen zum Vorschein, aber das große Ganze erfüllt stets mehr einen Concertzweck der sich zeigenden Virtuosität, als der Anforderung eines Dramas. Die Charakterlosigkeit aller Personen und Situationen ist so unglaublich groß, daß selbst ein Mozart keine bestimmten Charaktere aus diesen Texten hätte bilden können. Es ist dies unglaublich, aber wahr. Fast scheint es, als hätten jene Textfabrikanten die großen Tragödien der Helenen, die Dramen der Neuzeit und die letzten Opern von Gluck und Mozart gar nicht gekannt, so unterschiedslos, physiognomiclos spinnt sich eine Scene nach der andern ab.

Aber offen gesagt, auch Meyerbeer scheint bei der Composition dieser Opern das dramatische Ziel fast ganz aus den Augen verloren zu haben. Schöne, wohlgefällige Melodien, leichthin fließende Passagen, perlende Coloraturen, Triller und Cadenzen, rauschende Orchestereffecte, — das ist der ganze Inhalt aller dieser Opern. Der in der Harmonie und im Contrapunkt

meisterhaft geschulte deutsche Jünger scheint hier all diesen Kram vergessen zu haben und schwelgt nur in sinnlichen Melodien, welche oft ganze Seiten lang nur mit drei Accorden begleitet werden. Es scheint zuweilen, als könne er sich nur auf der Tonika, Unter- und Oberdominante bewegen und habe weder moduliren noch thematisch durchzuführen gelernt. Die Melodie ist hier absolute Herrscherin, ihr wird alle Aufmerksamkeit gewidmet; kein Nebengedanke der Begleitung darf aufkommen und keine auffällige Harmonie die Aufmerksamkeit von der Melodie ablenken.

Meyerbeer war in ein Extrem getreten; aus der deutschen Trockenheit und Schulgelehrsamkeit in den melodischen Zauber der italienischen Gesangsvirtuosität. Wie konnte aber ein deutscher Jüngling mit seiner gründlichen deutschen Bildung in ein solches Extrem gerathen und fast seine ganze deutsche Natur verleugnen? — Es ist dies psychologisch erklärbar. Die gänzlichen Mißerfolge seiner ersten Opern in Deutschland und die rohen, beleidigenden Kritiken und Schmähungen in den Journalen, trieben Meyerbeer nach Italien. Dort, unter den milden Lüften und wonnevoll süßen Blüthendüften, unter den schön blühenden Blumen und liebreizenden Gesängen einer gefühlsreichen Nation, ward er aus der trocknen norddeutschen Gedankenarbeit in das üppige Leben der sinnlichen Genüsse geführt und ein reicheres Gefühls- und Empfindungsleben in ihm erweckt. Unter Lorbeer und Myrten, beim sehnsuchtsvollen Gesang der Nachtigall, auf

den Wogen des Meeres unter Sternenlicht und liebeschmachtenden Gondelliedern wurde Meyerbeer's Subjectivität aufs tiefste erregt und zum Mitgefühl bewegt. Dabei sah und bewunderte er die Erfolge Rossini's und anderer italienischer Operncomponisten, in deren Werken Alles Das fehlte, was wir „deutsche Gründlichkeit und Gelehrsamkeit" nennen. Da gab es weder Nachahmungen, Canons, Fugen, überhaupt nicht die geringste Spur contrapunktischer Gelehrsamkeit. Ja nicht einmal reicher Accordwechsel, keine überraschenden Modulationen waren in diesen Werken zu finden. Und dennoch gefielen sie, lediglich nur durch ihre schönen Melodien und perlenden Coloraturen der kunstfertigen Sänger.

Kein Wunder also, daß auch Meyerbeer in diesem Geiste, oder richtiger gesagt, nach dieser Manier zu componiren begann. Hat er mit diesen Werken nicht die Siegespalme der Unsterblichkeit erlangt, so repräsentiren sie dennoch eine wichtige Bildungsstufe in seinem ganzen Studiengange.

In Deutschland hatte er von seinen Lehrern gründliche Gelehrsamkeit in der ganzen Musikwissenschaft und Fertigkeit in der Technik erlangt. Größte Gewandtheit in der Behandlung aller thematischen, contrapunktischen Formen und Routine in der Führung der Harmonien und Modulation, waren die Errungenschaften seiner deutschen Studien unter den gelehrtesten deutschen Lehrern. Aber mit dieser kalten, gefühllosen Gedankenarbeit vermag man keine lebensfrische,

gefühlsreiche Oper zu componiren!! Dazu gehört noch ein großer Sprudel wonnevoller Melodik, welche Herz und Geist zu elektrisiren vermag. Und dieser Sprudelquell schöner Melodien entstand in ihm während seines italienischen Aufenthalts, d. h. Meyerbeer's gefühlsreiche Subjectivität, sein gefühlvolles Herz ward erregt und zum gefühlsseligen Mitleben und Mitempfinden bewegt. Hätte er nicht die Anlage dazu gehabt, wäre sein Sensorium nicht erregt und in Resonanz versetzt worden, wäre ihm überhaupt nicht ein tiefes Gefühlsleben zu eigen gewesen, so hätten auch alle Zaubermächte Italiens nicht den Quell wonnereicher Melodik in ihm zu erzeugen vermocht. Es bedurfte also nur der Anregung, der äußern Einwirkung, um das Gefühlsleben zur Thätigkeit, zu Tonmanifestationen zu bewegen. Wie die wogenden Lüfte die Aeolsharfe in Resonanz versetzen und die wunderbarsten Harmonien erzeugen, so wirkten die italienischen Natur- und Kunstgenüsse auf Meyerbeers Subjectivität und erschlossen sein Gefühlsleben zur manifestirenden Thätigkeit.

Demzufolge hat er mit seinen italienischen Opern einen Fortschritt in seiner Künstlerlaufbahn gemacht, einen Fortschritt in der Bildung schöner Melodik.

In seinen frühern deutschen Opern sind fast alle Melodien ein Erzeugniß der trocknen Verstandesthätigkeit, so recht absichtlich nach den Gesetzen der Harmonie und thematischen Form gebildet. Die Unmittelbarkeit der Melodieströmung, d. h. das Entquellen der

Melodik aus der unbewußten Geistesregion findet man nur selten in diesen schulgeformten Werken. Wohl aber sprudelt uns dieser Melodienquell des geheimnißvollen unbewußten Seelenlebens aus den italienischen Opern entgegen. Hier weht uns sinnliche Natur, Unmittelbarkeit der Empfindungen an, denn das gefühlvolle Herz singt alle Leiden und Freuden in wonnevollen Tongebilden aus, ganz so natürlich, wie es der augenblickliche Strom der Empfindung in Resonanz versetzt.

Damit vollendete Meyerbeer auch einen Fortschritt in der technischen Behandlung der Melodik. Dies ist aber sehr bedeutungsvoll, denn eine tiefgefühlvolle Melodie, ein aus dem Innern entströmender Gedanke entsteht auch zugleich mit seiner adäquaten Form, also auch in Formvollendung. Das wichtigste Resultat seines italienischen Aufenthalts ist das Erschließen seiner gefühlsreichen Subjectivität, welche in Thätigkeit versetzt wurde und sich durch ergreifende Melodik manifestirte. Dabei studirte er italienisches Volksleben, lebte sich in das Geistesweben und Denken, sowie in das leidenschaftliche Gefühls- und Empfindungsleben dieser Nation und lernte hierdurch den Nationalgeist kennen. Und diese Bereicherung ist einem Operncomponisten ebenfalls sehr nöthig; wenn er italienische Charaktere darstellen will, muß er ihren Nationalgeist kennen und sich in ihr Seelenleben hineingelebt haben, um es durch Tongebilde zur Darstellung bringen zu können. Was man nicht selbst er-

lebt und nicht mit empfunden hat, wovon man keine Vorstellung, keinen Begriff hat, das vermag man nicht in Kunstwerken darzustellen. Es ist und bleibt eine unumstößliche Wahrheit: will man Charaktere, wirkliche Menschen einer fremden Nation in Kunstwerken darstellen, muß man auch ihren Nationalcharakter sehr speciell kennen und sich in ihr Gefühls- und Geistesleben hineingelebt haben. Und dies vollbrachte Meyerbeer während seiner Reisen in fremden Ländern. Ich will nun die gereiftern Früchte dieser vaterländischen und ausländischen Studien besprechen, welche, zwar noch nicht vollkommen, sich doch gegen die frühern auszeichnen und günstigere Erfolge hatten. Es sind dies die beiden Opern: „Emma von Roxburgh" und „Jl Crociato in Egitto."

Elfter Abschnitt.

Emma von Roxburgh und Il Crociato in Egitto.

Von beiden Opern habe ich nicht nur den Clavierauszug, sondern auch die Partitur vor mir gehabt, kann also eine sehr specielle Charakteristik derselben geben.

„Emma von Roxburgh" componirte Meyerbeer im Jahre 1819 ebenfalls in italienischer Sprache; sie gefiel mehr als seine frühern Werke und wurde in vielen Städten Italiens und Deutschlands aufgeführt. Sie ward sogar beliebt und gründete ihm den Ruf eines der ersten Operncomponisten damaliger Zeit. Diese günstigen Erfolge in fast allen größern Städten Italiens bewirkten auch, daß sie ins Deutsche übersetzt und in vielen Städten Deutschlands mit Beifall über die Bühne ging. In Dresden brachte sie sein Studiengenosse C. M. von Weber zur Aufführung und sprach sich sehr lobend darüber aus. Diese günstigen Erfolge kann man aber nur der Musik zuschreiben; nur die schöne Melodik dieser Oper hat den Beifall bewirkt, denn der Text ist ebenso schlecht als die

frühern, in dramatischer Hinsicht noch mangelhafter. Ja, es existirt nicht einmal Poesie in allen diesen Versen; es sind lauter geist- und gefühllose Reimereien.

Das Sujet zu „Emma von Roxburgh" ist durchgehends rein lyrisch gehalten, nicht ein einzig bedeutungsvoller Moment einer Handlung kömmt darin vor; ja nicht einmal eine Entwickelung und Steigerung verschiedener Situationen der Seelenzustände ist gegeben; noch weniger gelangt das Emporpotenziren der Leidenschaften, welche sich durch Handlungen manifestiren, darin zum Ausdruck; sondern ein Theil der Scenen dient zum Aussingen der „unschuldigen Freuden, welche schöne frohe Tage geben," der andere Theil zum Aussingen des Schmerzes. Dies Alles geschieht in den fadesten Phrasen und gewöhnlichsten Redensarten.

Es gehörte sehr viel Begeisterung und productive Lebenskraft dazu, dieses poesielose Machwerk so zu beleben, wie es Meyerbeer durch seine Musik vollbracht hat. Freude und Schmerz in der allertrivialsten Sprache, nicht einmal eine Mannigfaltigkeit der Freuden und Schmerzen wird geschildert. Hierdurch muß natürlich die größte Monotonie entstehen und nur schöne, ergreifende Melodik vermag dieselbe zu mindern. Wer vermag aber zu geist- und gefühllosen Reimereien tiefergreifende und gefühlvolle Musik zu schreiben!

Der Text soll den Tondichter zum Schaffen begeistern, ihm beim Durchlesen die schönsten Melodien

entlocken, d. h. die Worte sollen sich während des Lesens gleichsam von selbst zu Tönen gestalten, also die Melodien erzeugen! Das vermag nur wahre, tiefgefühlvolle Poesie, die aus dem Herzen kömmt und wieder zum Herzen dringt. Große productive Geister werden zwar auch über solche fade Reimereien das Füllhorn ihres Melodienreichthums ergießen und etwas Leben und Poesie hinein zu bringen wissen, wie es Meyerbeer mit „Emma von Roxburgh" vollbracht hat, aber ein klassisches Kunstwerk läßt sich daraus nicht erzeugen.

Mangel an guten Operntexten besteht noch heutzutage, es ist dies eine ewige Klage der Componisten. Große Dichter lassen sich nicht oder nur selten herab, einen Operntext zu schreiben, und auch diesen gelingt es nicht immer, ein gutes Werk zu produciren. Man denke an Göthe's Versuche! Die Anforderungen sind nicht so leicht, wie sich Mancher denken mag. Das Sujet muß viel Handlung, aber auch viel Gefühlsleben zur Lyrik entfalten. Die Charaktere und Situationen müssen gut psychologisch gezeichnet sein, die Leidenschaften sich vor unsern Augen entwickeln und zu Handlungen und Catastrophen führen. Jede auftretende Persönlichkeit muß einen fest bestimmten naturwahren Charakter repräsentiren; diese Charakterzeichnung darf nur mit wenig Worten gegeben werden; denn zu viel Worte lassen sich nicht gut musikalisch formen, werden langweilig, beim Gesang nicht verstanden und können überhaupt nicht gut musikalisch ver-

werthet werden. Die schönsten, musterhaftesten und tiefergreifendsten Verse kann man nicht gut in Musik setzen und zu wirksamen Opernscenen gestalten, wenn sie zu wortreich sind. Schiller's Gedichte sind schön und tiefergreifend, aber zu wort- und gedankenreich, lassen sich also nicht gut zu musikalischen Formen bilden, sind deshalb wenig in Musik gesetzt, und die wenigen, welche wirklich von bedeutenden Tondichtern componirt wurden, haben dennoch keine Verbreitung erlangt.

Ein Operntext muß einer Zeichnung, einem Frescogemälde gleichen. Sämmtliche Personen müssen in ihrer charakteristischen Gestalt dastehen, aber sowie die Farbe, das Colorit erst Wärme und Leben in die Zeichnung bringt, so soll die Musik den skizzenhaft gehaltenen Text beseelen und die mit wenig Worten angedeuteten Gefühlssituationen ausführlich schildern und weiter führen. Der Dichter spreche in kürzesten Worten die Gedanken und Gefühle aus, der Componist wird sie dann zu wirksamen Scenen gestalten.

Früher existirte eine falsche Kunstansicht, man lebte im Wahne, als sei die Musik nicht befähigt, Handlungen zu schildern, am wenigsten große welthistorische Thaten zur Darstellung zu bringen. Demzufolge wagten es die Dichter noch gar nicht, solche Sujets mit dramatischen Scenen, wie sie uns Shakespeare, Schiller und Göthe in ihren Schauspielen gegeben, für die Oper zu bearbeiten. Man glaubte damals, die Tonkunst überschritte ihre naturgemäßen

Grenzen, wenn sie aus dem lyrischen Empfindungsleben herausträte und sich auf den Schauplatz des Handelns und der Thaten wage. So waren fast sämmtliche Operntexte damaliger Zeit poesie- und thatenlos, nur wenige erheben sich über die Alltagsprosa. Sehen wir nun, wie Meyerbeer einen solchen Text durch Tongebilde zur Darstellung gebracht hat.

Die Ouverture zu „Emma von Roxburgh" ist in der Form gedacht, wie sie durch die Klassiker Haydn und Mozart begründet wurde. Es herrscht in ihr die größte Einfachheit und Klarheit in der Construktion der Sätze und Perioden; auch die gangartig modulatorischen Ueberleitungssätze aus einer Periode in die andere, sind ganz periodenartig geordnet, wie in den Werken der frühern Meister. Eine Einleitung, die in der Form der Periode gebildet ist, führt in das erste Hauptthema, welches sich sehr lang entfaltet und zur dreitheiligen Periode gestaltet. Mehrere auf einanderfolgende satzartig gebildete Gänge führen in das zweite Hauptthema. Und so gruppirt sich Satz an Satz zur Periode und die Perioden zum ganzen Werke. Der Styl ist durchgehends homophon gehalten, niemals wird ein Motiv in thematischen Formen und concentrirter Durchführung behandelt. Die darin waltende Einheit wird durch die wohlgeordnete Anordnung und Aufeinanderfolge der Hauptthemata hervorgebracht, sowie durch die naturgemäße Wiederholung derselben. Hierdurch ist die schönste Symmetrie entstanden, welche noch durch die einfach nnd klargedachte Modulations-

ordnung wesentlich gehoben wird. Denn hinsichtlich der Modulation herrscht jenes Maß und Ziel, wie es die alten Meister der klassischen Zeit befolgten. Aus der Tonika A-moll wird naturgemäß nach der Parallel-tonart C-dur modulirt u. s. w. Die erscheinenden Melodien sind sehr fließend weitergeführt, enthalten gefälligen Reiz und geben Kunde von der natürlichen Ursprünglichkeit der Erzeugung. Mit vielen Accorden oder künstlichen Begleitungsformen sind sie nicht überladen, sondern ganz einfach begleitet nnd harmoniesirt. Er hatte hierbei nur die italienischen Operncomponisten jener Zeit im Auge, welche, wie schon gesagt, fast alle Melodien mit selten mehr als drei Accorden begleiten nnd eben so selten einen Nebengedanken in die Begleitung legen. Ja, diese Begleitung zeichnet sich nicht einmal durch schön rhythmisirte Figuren aus, sondern bewegt sich in den allertrivialsten Viertel-, Achtel- und Sechzehntelgestalten.

Gehen wir zur Oper selbst über, so finden wir auch hierin den Styl der Ouverture als Grundtypus vorhanden und dominirend. Sie besteht aus zwei großen Acten, ohne gesprochenen Dialog. Das Erzählen und Fortführen der unbedeutenden Handlung wird durch die Recitative bewirkt; das ganze Werk besteht also aus Arien, Duetten, Terzetten, Recitativen und Chören. In allen diesen Piecen herrscht fortwährend die wohlorganisirte Periode mit ihrem Vorder- und Nachsatz, stets klar gruppirt; selten geschieht hiervon eine Abweichung. Jenes Dialogisiren in Redeformen

welche nur einige Takte, oft nur wenige Noten erfordern, kömmt hierin nicht vor; jeder ausgesprochene Gedanke wird in der Musik durch vier-, acht-, oder sechzehntactige Sätze und Perioden ausgesungen. — Der Text ist ganz so für diesen bestimmten musikalischen Formalismus gebildet, welcher durch das ganze Werk geht.

Man könnte hiernach ebenfalls behaupten, daß die Wahrheit in der Schilderung der dramatischen Handlung und deren Gefühlszustände hierbei nicht die Hauptaufgabe, nicht das Ziel und der Zweck des Poeten und Tondichters gewesen, sondern daß sie sich nur bestrebt hätten, solche Scenen zn dichten, wo sich das melodische Element in seinen bestimmten Sätzen und Perioden, sowie in allen den bisher gebräuchlichen Formen entfalten und darlegen könne. Dies war nicht ganz ihr Hauptmotiv. Dichter und Componisten waren damals noch zu ängstlich in der Befolgung der gegebenen Formgesetze und Schulregeln. Sie konnten sich noch nicht völlig davon emancipiren, um neue, der dramatischen Situation angemessenere Formen zu schaffen. Daher waren sie beim Produciren noch gar zu sehr befangen in diesem Formalismus des Periodenconstruirens, welcher ihre ganze Geistesthätigkeit beherrschte. Denn die Kritiker bewachten mit Argusaugen das strenge Befolgen der althergebrachten Kunstgesetze und rügten jede kleine Abweichung hiervon als eine unsühnbare Frevelthat. —

Betrachte ich die auftretenden Charaktere in der

„Emma von Roxburgh", so finde ich, daß Meyerbeer hier gar keine bestimmte plastische Zeichnung und psychologische Charakteristik der verschiedenen Personen geben konnte, weil sie der Textdichter nicht geschaffen hat; denn es entwickelt sich in der ganzen Oper kein einziger Charakter zur Thätigkeit und zum Ausleben seiner ihm nur eigenthümlichen Individualität, wie im „Robert" und „Prophet." Ich will also nur noch einige Worte über den rein musikalischen Styl in der Totalität seiner Manifestation und Gestaltung zu musikalischen Formen, sagen.

Die ganze Melodik dieser Oper ist in cantabiler Form gedacht, nicht nur in den Arien und Chören, sondern sogar in den Recitativen. Alle Stellen sind höchst sangbar. Die complicirtesten Coloraturen und Triller, alle Gänge und Variationen der melodischen Gestalten sind in schöner Gesangsform für die menschliche Stimme geschrieben und demzufolge sehr dankbar für die Sänger.

In den ersten Werken Meyerbeer's machte sich dann und wann eine ungelenke Starrheit in den Melodien bemerkbar. Diese Trockenheit der Melodik verschwand allmählig während seines italienischen Aufenthalts. Unter dem süßen Geflüster der Myrten- und Orangenblüthen, den liebreizenden Gondelliedern und wollustathmenden Gesängen der italienischen Primadonnen gestaltete sich Meyerbeer's starre, kalte, norddeutsche Melodik zu warmer lebensvoller Empfindung.

So herrscht in den italienischen Opern, nament-

lich in „Emma," die anmuthigste Leichtigkeit, Gewandtheit und Grazie, alle Melodiegestalten entfalten sich leicht, ungezwungen und ungesucht. Die Begleitung ist in der letztgenannten Oper sehr einfach gehalten; die ganze Harmonisirung ergeht sich in den nächstverwandten Tonarten, verfällt aber nicht, wie so viele italienische Opern, in Trivialität, in den leichtsinnigen Schlendrian der ab- und ausgeleierten Phrasen und Alltagsformeln. Vom blos musikalischen Standpunkte aus betrachtet, genügt „Emma von Roxburgh" einigermaßen und gewährt durch die darin waltende Melodik noch heute Genuß. In dramatischer Hinsicht beurtheilt, hat sie wenig Bedeutung. Doch hat Meyerbeer im Allgemeinen einen Fortschritt vollbracht und nähert sich seiner dritten Entwicklungsphase, der dramatischen Periode, welche er mit „Robert le diable" begann.

Bevor ich hierzu übergehe, betrachte ich erst seinen „Crociato in Egitto," Text von Rossi, den er im Jahre 1823 und 24 componirt hat. Diese Oper, welche auch wie die vorige aus zwei großen Acten besteht, wurde am 16. December 1824 zum ersten Male in Venedig aufgeführt und erlangte großen Beifall, so daß sich dieselbe gar bald nach England, Frankreich und Deutschland verbreitete, in allen größern Städten über die Bühne ging und vielbeliebter wurde, als alle seine frühern Arbeiten. Sie wanderte sogar nach Rio Janeiro und gefiel dem Kaiser so gut, daß er Meyerbeer 1831 zum Ritter des Südsternordens ernannte. Der „Crociato" (Kreuzritter in Egypten) beginnt mit

einer ganz unscheinbaren, fast möchte ich sagen, unbedeutenden Einleitung, welche sich sehr bald reicher entfaltet und in ein mächtig bewegungsvolles Tonleben einführt, das sich zwar nicht zur ganzen für sich bestehenden Ouverture bildet und gruppirt, aber doch in die Ouverturenform übergeht, welche sodann in den ersten Chor einleitet, der erhaben, ja wahrhaft pathetisch beginnt und so durchgeführt wird. Dieser Chor ist eine der bedeutendsten und schönsten Opernscenen, sowohl in melodischer, harmonischer, als in dramatischer Hinsicht. Hier findet der eifrige Contrapunktist einen Baßcontinuo, welcher während des Chorgesanges meisterhaft fortgeführt wird. Ebenso gut sind die auftretenden Nachahmungsformen durchgeführt und die Hauptmotive bearbeitet. Und dies Alles fließt in solch schönen und tiefergreifenden Melodiegestalten dahin, daß auch der Laie davon erregt und bewegt werden muß. Die nun hierauf folgenden Arien, Duette, Terzette, Recitative und Chöre enthalten den edelsten poetischen Gehalt, sowohl in der Melodik als Harmonik. Die Harmonisirung und Wahl der Begleitungsformen ist stets musterhaft und der darzustellenden Situation angemessen. Den unübertrefflichen melodischen Wohlklang der italienischen Sprache, in welcher die Oper gedichtet und componirt ist, hat Meyerbeer noch mehr verschönert durch die herrlichsten sangbarsten Melodien und wohlredendste Declamation, welche Effecte hervorbringt, die durch keine, wenn noch so gute und getreue Uebersetzung in eine andere Sprache erreicht werden können.

Hier wird es so recht augenscheinlich, daß zu diesen Noten nur diese für sie bestimmten Sylben und Worte mit ihrer schönklingenden Aussprache gesungen werden müssen, weil sie zur schönsten harmonischen Einheit zusammengedacht und also organisch erzeugt und organisch verbunden sind.

Hinsichtlich der dramatischen Entfaltung und Darstellung zeichnet sich diese Oper gegen alle frühern Werke im hohen Grade aus. Der dramatischen Wahrheit werden hier schon fast alle Formen der Arie, Duette, Terzette und Chöre zum Opfer gebracht, wenn auch nicht so ganz radikal, wie in den spätern Opern. Es erscheinen hier die Arien, Duette und Chöre mit Recitativen untermischt, theils mit mehr deklamatorisch gehaltenen Scenen, je nachdem es die Situationen der Handlung und die Worte des Textes erfordern. Diese Oper steht also schon als ein beachtungswürdiges Drama der Neuzeit da. Obgleich auch in ihr der musikalische Formalismus noch oft dominirt und es zuweilen scheint, als wäre die ganze Oper nur dazu componirt, um die schönsten Melodien in allen reizendsten Figurationen auftreten zu lassen, so ist dies doch nicht mehr durchgehends vorwaltender Grundtypus der ganzen Oper, sondern nur vorübergehend, nur momentan im Verlauf der Handlung, welche hier echt dramatisch in treu schildernden Tongestalten zum Schluß gebracht wird. Daß aber auch diese dramatische Darstellungsweise, — welche sich zu einem Styl entwickelt hatte, in dem die Melodie mit ihren verschiedenen Formen

noch dominirend war und zwar sehr oft zum Nachtheil der dramatischen Anforderung — unserm Meyerbeer noch nicht genügen konnte, ist erklärlich, denn seine hohe wissenschaftliche und artistische Bildung hatte ihn über das Niveau des Alltagslebens emporgehoben und mit den klassischen Kunstwerken aller Zeiten bekannt gemacht. Er überschritt auch diese Bildungsphase, in welcher sich ebenfalls ein gewisser Particularismus des Styls geltend gemacht hatte, und gründete mit seinem „Robert" den wahren dramatischen Opernstyl, durch welchen er alle seine Vorgänger hinsichtlich der Größe des Sujets übergipfelte. Bevor ich den Styl des „Robert," der „Hugenotten" nnd seiner spätern Opern charakterisire, werfe ich erst einen Rückblick auf die zwei durchlebten Uebergangsphasen der Meyerbeerschen Geistesentwicklung, woraus wir ersehen, daß gleichsam ein dialectischer Entwicklungsgang seiner Schöpferthätigkeit stattgefunden hat.

In der ersten Periode seiner productiven Thätigkeit war Meyerbeer mehr bestrebt, die ge- und erlernten musikalischen Formen in der strengsten Befolgung durch seine Kunstwerke zu realisiren und vorzugsweise exclusiv deutsch zu schreiben, deutsch bis zur Deutschthümelei. Er füllte daher seine Werke, wie das Oratorium „Gott und die Natur" und andere Anfangsproducte, mit allen Nachahmungen und contrapunktischen Formgestalten an, was sogar sehr oft zum Nachtheil der freiern Entwicklung der Melodik geschah. Ein tieferes Gefühls- und Empfindungsleben kam darin

selten zum Ausdruck. In dieses Stadium der musikalischen Formalistik treten fast alle jungen Componisten während und nach ihrer Studienzeit. Die höher begabten Geister können in dieser Phase des Schaffens nicht verharren, und so trat auch Meyerbeer sehr bald aus diesem Stande des mehr abstracten Denkens und Bildens heraus und begab sich in die belebten melodischen Gefilde des blühenden Lebens, um reizend wonnevolle Melodien zu produciren, welche das Menschenherz erfreuen. Hierdurch trat er in jene Periode, in welcher er seine italienischen Opern in italienischem Styl schrieb, worin das melodische Element sich in verschiedenen Phasen der Entwicklung hindurch potenzirte, um zur höchst möglichen Schönheit zu gelangen. Dabei wurde es aber zum Hauptzweck und die fest bestimmten Formen so vorherrschend, daß die naturwahre Charakteristik und dramatische Darstellung nicht, oder nur selten zur rechten Geltung kommen konnte.

Demzufolge repräsentiren die Werke der ersten zwei Bildungsperioden auch zwei ganz heterogene Schreibarten, welche man als den strengen Schulstyl und als den Styl der vorwaltenden Melodik bezeichnen kann.

Da aber beide musikalische Ausdrucksweisen in ihrer Einseitigkeit kein wahrheitsgemäßes Drama zu erzeugen vermochten, so mußte im Geiste Meyerbeers noch eine Evolution stattfinden, welche durch späteres Hinzutreten des französischen Elements diese Schreibarten organisch vereinigte und hierdurch zu einer höhern, cosmopolitischen Darstellungsweise führte, worin das

Gefühls= und Geistesleben aller Nationen pulsirte und dramatisch wahr zum Ausdruck gelangte. Dieser Meyer=beer'sche Bildungsproceß gebar eine musikalische Aus=drucks= und Darstellungsweise, welche man als den einzig wahren dramatischen Styl der großen Oper anerkennen muß und durch „Robert," die „Hugenotten" und den „Prophet" repräsentirt wird. Im „Kreuzritter" gewahren wir schon einen höhern Anflug zur dramatischen Darstellung, und es werden, wie schon gesagt, die musikalischen Formen sehr oft dem dramatischen Zwecke untergeordnet und als dienendes Mittel zur psychologisch=dramatischen Darstellung und naturwahren Charakteristik behandelt. Erst im „Robert" gelang ihm dies vollständiger als in allen frühern Producten. Bevor ich zur nähern Charakteristik dieser und der spätern Opern übergehe, gebe ich erst noch einige Bemerkungen über die Operntexte.

Wahr ist es, daß Meyerbeer erst von Scribe und Delavigne ein Textbuch erhielt, wie es ihm kein Dichter zuvor geschrieben hatte. Der „Kreuzritter" war das beste, alle anderen stehen tief unter der Kritik. Viele sagen, hätte Meyerbeer den „Robert" früher bekommen, so würde er auch frühzeitiger eine gute Oper geschrieben und nicht so viele Mißerfolge gehabt haben. Dies muß ich bezweifeln, denn der Styl, die Darstellungsweise, welche durch „Robert," die „Hugenotten" und den „Prophet" repräsentirt wird, war das Resultat einer psychologischen Entwicklung und eines Geistesprocesses, welcher nur im Ver=

lauf der Zeit stattfand und hauptsächlich mit durch die höhere Entwicklung der Geistescultur bedingt und hervorgerufen wurde.

Meyerbeer selbst sagte mir, während ich mit ihm über seine Studienzeit sprach:

„Ich habe lange Zeit gesucht und geschrieben, bevor ich meine Individualität gefunden und nur meinen, mir eigenthümlich angehörenden Geistesgehalt producirt habe, d. h. bevor ich fand, daß die Weltgeschichte und große handelnde Charaktere mein eigentliches Lebenselement sei.“ —

Und so war es, er bedurfte größere, weltgeschichtliche Sujets, wurde aber doch erst nach seinen verschiedenen Bildungsphasen dazu befähigt, eine wirklich historische Musik zu schaffen, welche die Charaktere und Gefühlssituationen anderer Völker aus längst vergangenen Zeiten mit psychologischer Naturwahrheit schildert und in tiefergreifenden Tongebilden zur Darstellung bringt. Ich werde zeigen, wie er diese hohe Aufgabe durch seine spätern Werke gelöst hat. Soviel steht unwiderleglich fest: ohne einen dramatisch wirksamen Text vermag auch der größte dramatische Tondichter keine epochemachende Oper zu schaffen.

In einer Abhandlung über Shakespeare und Göthe sagt ein anonymer Schriftsteller: Der Dramatiker muß Fraktur schreiben, für die Tragödie namentlich ist das unerläßlich; er muß das Geheimniß der Abbreviatur besitzen; er darf sich nirgends behaglich

gehen lassen, sonst gefährdet er die Wirkungen seiner Kunst. Er muß wie mit elementarischer Gewalt wirken, er muß auch in den Charakteren psychologische Urphänomene zeichnen, denn er dichtet für die Bühne, für das Volk; er muß Kraft, Feuer, Leidenschaften besitzen und einen machtvollen Ausdruck der Sprache. Das ist die Größe der hellenischen Tragiker, die Größe eines Shakespeare und Schiller.

Diese goldenen Worte sollte jeder Dichter beherzigen und zur Richtschnur nehmen, welcher einen componirbaren dramatisch wirksamen Operntext schaffen will. Das „Abbreviaturschreiben" muß aber in der Oper noch viel kürzer, lakonischer, skizzenhafter gehalten sein, als im Drama. Der Poet will doch gern schöne Verse dichten, ergreifende Sentenzen aussprechen, die Gefühlssituationen durch kunstvoll gebildete Verse und wohlklingende Reime schildern; nun kömmt der Componist und sagt: Das sind zu viel Worte, die lassen sich nicht gut componiren, nicht leicht in musikalische Formen bringen, und wenn das, so werden die Scenen zu lang ausgesponnen und ermüden. Nur möglichst wenig Worte, jede Gefühlssituation soll nur mit drei Worten angedeutet werden; das weitere, tiefumfassendere Ausmalen des Seelenlebens bleibe der Musik vorbehalten, welche es nur dann am besten vermag, wenn die Sprache des Herzens in lauter Abbreviaturen geschrieben ist. — „Nach so viel Leiden folgen Himmelsfreuden," — das genügt, um eine große tiefergreifende Arie darauf zu componiren, wie Rossini im „Tancred gethan hat."

Zu solch einer Skizzenarbeit kann sich nicht jeder Dichter bequemen, auch hat nicht Jeder das Talent, mit wenig Worten Viel zu sagen. Viel Worte und wenig Sinn, ist häufiger als das Umgekehrte. In der Oper ist es aber vor Allem höchst erforderlich, ein großes wogendes Meer der Gefühle und Gedanken durch wenig Worte auszusprechen. Dabei muß die Charakterzeichnung ebenso logisch und naturwahr gehalten sein, wie im Drama. Das sind die Anforderungen, woran Viele scheiterten. Der Dichter will durch sein Werk ergreifen, durch die Macht seiner Charakterschilderungen und schönen Worte Beifall gewinnen. Eine Skizzenarbeit, ein Freskobild zu liefern, behagt nicht Jeden. Demzufolge haben nur wenig große Dichter Operntexte geschrieben; es ist eine undankbare Arbeit und erfordert die Selbstverleugnung der Individualität und des Gemüths. Will er sein Gefühlsleben in schönen symmetrischen Versen ausströmen lassen und durch geflügelte Rhythmik der Worte aussprechen, was Geist und Herz seiner Helden bewegt, so schlägt ihn der Tondichter auf den Kopf und sagt halt! nicht so viel Worte, oder ich muß die Hälfte streichen. Das ist kaltes Wasser auf glühende Begeisterung. Verwickelte Intriguen zu spinnen, gewaltsam packende Handlungen und dennoch viel Lyrik zur Entfaltung der Gefühlssituationen, wie sie der Operntext hauptsächlich erfordert, vermag nicht Jeder alle Tage zu erzeugen.

So hatte auch der reiche Meyerbeer lange Zeit

große Noth um einen guten Operntext. Bei unsern Unterredungen kamen wir oftmals auf diese ewige Klage der Componisten zu sprechen. Er schrieb mir gelegentlich:

„Ich habe viel, sehr viel Geld ausgegeben für Operntexte, größtentheils vergeblich. Wie oft faßte ich zu einem Dichter, dessen Werke ich kennen gelernt, das Vertrauen und die Hoffnung, er werde mir ein gutes Textbuch zu schreiben vermögen. Ich setzte mich mit ihm in Verbindung und Berathung, versprach ihm die reichste Belohnung, zahlte wirklich das höchste Honorar, und bekam dennoch Produkte, die ich nicht zu componiren vermochte. So habe ich wohl ein Dutzend Texte bestellt und bezahlt, konnte aber keinen Gebrauch davon machen. Um bald möglichst ein gutes Buch zu bekommen, hatte ich einstmals zwei Dichter gleichzeitig beauftragt, mir Texte zu schreiben, mußte jedoch beide wieder zurück geben. Spaßhaft dabei war die schablonenhafte Uebereinstimmung hinsichtlich der Anordnung der Scenen, Arien, Duette, Chöre ꝛc., ganz so, als ob sie nach einem Schema gearbeitet wären; Alles nach einem Leisten, trotz der verschiedenen Sujets. Die Dichter jener Zeit, selbst Göthe, hatten damals auch eine zu geringe Meinung von der Oper, sie trauten ihr und den Componisten nicht viel zu; am allerwenigsten glaubte man, daß sie ein großes handelndes Drama zu werden vermöge; noch weniger, daß sie wirklich große weltgeschichtliche Situationen, heroische Charaktere der Weltgeschichte darstellen und mit psycho-

logischer Naturwahrheit schildern könnte. Sie hielten dieselbe für weiter nichts geeignet, als zur Darstellung häuslicher Scenen; Liebesgeschichten, Zauberei und das ganze Reich des Aberglaubens mit allen guten und bösen Spukgeistern im Gefolge, das waren nach ihrer Ansicht die Hauptgegenstände der Oper. Einer größern, wahrhaft dramatischen Aufgabe zu genügen, hielten sie dieselbe nicht fähig. Diese geringschätzige Meinung war damals allgemein verbreitet und ist jetzt noch nicht ganz verschwunden. Die Mehrzahl unsrer dramatischen Dichter blickt vornehm, höchstens mitleidsvoll auf uns herab und hält die Oper nur für ein Vergnügungsstück, mit allerlei Sinnenreizen ausgestattet; gar mancher vergißt sich soweit, sogar von „Ohrenkitzel“ zu reden ꝛc. In dieser festgerannten Ansicht verharren sie hartnäckig und nehmen gar keine Notiz von unsern Bestrebungen; noch weniger geben sie sich die Mühe, eine wirklich gute Oper zu studiren, um zu sehen, wie groß die Macht der Musik ist, mit welcher Naturwahrheit sie alle Situationen des Seelenlebens, alle Gefühle des Herzens darzustellen vermag, und dies ausführlicher und viel tiefergreifender, als es Worte vermögen. Noch geringschätziger denken diese Herren über unsre musikalischen Charakterdarstellungen. Daß man wirkliche, leibhafte Charaktere durch die Musik schaffen und ihr ganzes Gedanken- und Gefühlsleben zu schildern vermag, geht über den Horizont dieser Leute. Viele sind zu wenig und manche gar nicht musikalisch gebildet, um eine wahrhaft große,

tiefdurchdachte Oper hinreichend würdigen zu können. Daher ihre schiefen Urtheile und geringschätzigen Ansichten. Letztere entstehen auch bei manchen aus einem gewissen Eigendünkel von der Alleinherrschaft des Dramas. Diesen ist die Oper nur Spielwerk, das Drama aber allein berufen, die Ideen des Geistes und die Heroen der Weltgeschichte zur Darstellung zu bringen. Können solche Dichter mit diesen und ähnlichen Ansichten einen guten Operntext schreiben?

Unmöglich! Das ist mit die Hauptursache, weshalb wir selbst von bedeutenden Dichtern wie Göthe nur schales Machwerk empfangen haben. Dagegen haben kleinere Geister, welche die Macht und den Geist der Musik erkannten und die Oper einer höhern Aufgabe für fähig erachteten, uns brauchbare Texte geschaffen." —

Diese Meyerbeer'sche Ansicht, die ich wörtlich wiedergegeben, ist allerdings begründet; doch muß ich nochmals bezweifeln, ob er in jener Periode ein Werk wie die „Hugenotten" geschaffen haben würde, wenn er wirklich den Text dazu gehabt hätte. Ehe er hierzu befähigt ward, mußte er erst die verschiedenen Stadien seines geistigen Bildungsgangs durchmachen, die ich zum Theil geschildert und noch ferner darlegen werde. Und dieser geistige Bildungsprozeß war nicht blos eine rein psychologische Entwicklung, nicht blos durch inneres Seelenleben hervorgegangen, sondern wurde hauptsächlich durch die Zeiterscheinungen, durch den culturge-

schichtlichen Entwicklungsgang der europäischen Nation und durch Meyerbeer's Leben und Studien in den Geisteswerken der Culturvölker begründet und befördert.

In dieser Hinsicht erinnere ich nochmals an seinen oben citirten Ausspruch: „Ich habe lange Zeit gesucht und geschrieben, bevor ich meine Individualität gefunden und nur meinen, mir eigenthümlichen Geistesgehalt producirt habe; bevor ich fand, daß die Weltgeschichte und große handelnde Charaktere mein eigenthümliches Lebenselement sei." — Die der zweiten Phase angehörigen, im italienischen Styl geschriebenen Opern, welche ich in diesem Abschnitt besprochen, behandeln zum Theil zwar auch Themata aus der Weltgeschichte, die Liebeshändel sind jedoch dabei die Hauptsache, wie es damals Mode war. Die Geschichte, die Handlung ist nur der schwache Faden, an dem die Liebestände leien angereiht sind; sie ist nur das Mittel, um die allergewöhnlichsten Liebesgeschichten und Intriguen einflechten zu können. Es ist aber nicht die himmlisch beglückende allmächtige Liebe, welche edle Geister ergreift und zum ewigen Bunde vereinigt, sondern jene Alltagsliebe gewöhnlicher Menschen, die nichts weiter kennen als den Sinnenkitzel und von wahrer Geistesliebe gar keine Ahnung haben.

Höher wird der Flug im „Kreuzritter," hier tritt ein Stück Weltgeschichte in erhabener Natur hervor. Religiöse Ideen sind es, die Hunderttausende in den Orient treiben, nicht nur um ein Grab zu erobern,

sondern hauptsächlich um das Christenthum wieder in jenen Gegenden zu verbreiten, wo der göttliche Mann geboren ist und gelehrt hat. Dies erhabene Sujet begeisterte auch unsern Meyerbeer zu einer edlern erhabenen Musik, trotzdem er ein Nachkomme jener Ahnen ist, welche den Heiland der Welt an's Kreuz geschlagen. In dieser Oper, wie in seinen frühern Werken, bekundet sich auch Meyerbeer's Talent und Neigung zu ernster, erhabener Musik, ebenso die Gewandtheit in der Schilderung der Leidenschaften, worin er später so Großes geleistet hat. Denn das Werden und Wachsen der Leidenschaften von den leisesten Gefühlsregungen bis zu den heftigsten Stürmen der Wuth und Verzweiflung, welche sich durch welterschütternde Handlungen und Thaten entladen, hat wohl kein Componist unübertrefflicher dargestellt als Meyerbeer.

Doch hiervon später, jetzt erst einen Blick auf das äußere Weltleben der Jünglingsjahre.

Zwölfter Abschnitt.

Weltleben der Jünglingsjahre.

Nichts schöneres als ein freies Künstlerleben! Es bietet der Freuden und Genüsse unzählige dar, sowohl in der Kunst, als im geselligen Leben. Man denke sich einen Kreis begabter, intelligenter Menschen, Schriftsteller, Componisten, Sänger und Sängerinnen, welche beim Gläschen über Kunst und Wissenschaft discutiren und sich die oft wechselvollen Erlebnisse ihres Erdenwandels erzählen, dabei musikalische und declamatorische Vorträge einweben. Kann es wohl ein schöneres Wechselleben geben, als dergleichen Unterhaltungen geistvoller Menschen! Das waren vorzugsweise Meyerbeer's Erdenfreuden. In solchen Kreisen fühlte er sich heimisch, behaglich; da athmete er auf und vergaß alle prosaischen Widerwärtigkeiten. Heiter und vergnügt sprach er sich über Alles aus, wovon geredet ward; aber stets anständig, fein, höflich, niemals verletzend. Und wenn die Rede auf seine erbittertsten Feinde kam, die ihn und seine Werke auf die schmachvollste, gemeinste Art und Weise öffentlich be-

schimpften, selbst da sprach er sich nachsichtsvoll aus und leitete das Gespräch auf ein ander Thema.

Die Studienjahre bei Abt Vogler in Darmstadt waren trotz der Strenge des Lehrers mit die schönsten Tage seines Lebens, wie er mir oft versicherte. Unter fröhlichen Kunstgenossen wurden heiter gesellige Stunden verlebt, ohne die Bitterkeiten zu kosten, welche ihm später zufielen, als er mit seinen Opern auftrat. Ich habe schon früher gesagt, daß ihn die Mißerfolge und hämischen Schmähungen der Journalartikel aus Deutschland trieben und zu einem vieljährigen Aufenthalt in Italien bewogen. Dort verweilte er von 1816 bis 1823 ununterbrochen; studirte italienische Kunst, italienisches Volksleben und brachte in mehreren Hauptstädten seine Opern zur Aufführung, wie ich oben meldete. Die schönsten Freuden boten ihm dann die herrlichen Naturgenüsse dieses Landes. Stundenlang in den vortrefflichen Gärten unter Myrten, Orangen und prachtvollen Blumen zu sitzen, deren wonnesüßen Düfte zu athmen und dem Gesang der Vögel zu lauschen, das waren seine Hochgenüsse, darüber konnte er die Welt vergessen und vor Allem Deutschland, worin er so tief verletzt worden war.

Ohne Amt, frei und unabhängig in jeder Hinsicht, konnte er so ganz dem „dolce farniente“ nachleben; aber beim süßen „Nichtsthun“ rastete sein Geist nicht, sondern sann auf neue Ideen und bildete die Tongebilde seiner italienischen Opern. Als Künstler ward er stets in die ersten Gesellschaften eingeladen

und in den höchsten Kreisen willkommen. Er besuchte aber nur solche Cirkel, wo neben der Geburtsaristokratie auch die Aristokratie des Geistes vertreten war und geistige Unterhaltungen das Hauptthema bildeten. Das waren ihm während seines ganzen Lebens stets die liebsten Gesellschaften; freilich sehr gemischt, für manche bornirte Menschen, aber lauter geist- und kenntnißreiche Köpfe. Hier saß ein alter General, dort ein Oberfinanzrath mit der Partitur der letzten Beethoven'schen Quartette; da unterhielt sich ein Prinz T. mit der schönen Sängerin S.; hier der Minister a. D. mit dem Musikdirektor; seitwärts discutirte die Prinzessin Y. mit dem Pianovirtuos L., und nicht weit entfernt der Banquier W. mit dem Schriftsteller R. Jetzt wurde musicirt, dann wieder über Kunst und Literatur discutirt. So bereiten dergleichen Cirkel die angenehmste Erholung, das edelste schönste Vergnügen und fördern das geistige Leben und Streben der jungen und alten Künstler, Schriftsteller und Gelehrten. Venedig, Mailand, Padua, Florenz und Turin waren seine Lieblingsstädte, darin verweilte er längere Zeit, besuchte aber nebenbei auch Rom, Neapel und andere merkwürdige Orte des schönen poesiereichen Landes. In Rom studirte und hörte er 1823 die alten Kirchenwerke und schrieb sich eine große Zahl selbst ab, welche er noch im hohen Alter als Reliquien bewahrte. So verlebte er fast seine ganze Jünglingszeit in dem herrlichen Garten Europas, schwelgte in Kunst und Poesie, kostete die Nectarfreuden der süßen

Naturgenüsse und lebte sich ganz in die Gefühle und Denkungsart, in das ganze Nationalleben des Volks, was natürlich den größten Einfluß auf seine Geistesthätigkeit haben mußte und sich in den Werken aus jener Periode als italienischer Styl bekundet.

Obgleich das Weltleben unzählige Genüsse und Zerstreuungen darbot und er mit seinem reichlichen Taschengelde alle Vergnügungen der vornehmen Welt mitmachen konnte, so that er es dennoch nicht, sondern lebte nur ganz für seine Kunst. Wie fleißig er in Italien gewesen, beweisen seine zahlreichen Opern, die er dort geschrieben, wovon alljährlich eine, mitunter zwei neue zur Aufführung kamen. Nur jene geselligen mit Kunst und Poesie durchwebten Vergnügungen hatten für ihn Interesse, diese zu erhöhen, componirte er Festmusiken und sonstige leichte Amusements, gelegentlich wohl auch einige Tänze.

In dem Leben der Künstler und Dichter spielt oft die Liebe eine große Rolle und übt nicht selten mächtigen Einfluß auf deren Schöpferthätigkeit. Liebe! Diese begeisternde Himmelsmacht hat schon unzählige Heldenthaten in der Weltgeschichte und die größten Werke im Geiste der Denker, Dichter und Künstler erzeugt. Glücklich ist Derjenige zu preisen, dem ihre himmlisch beglückende Seligkeit zu Theil wird, ohne ihren unsagbar bittern Schmerzenskelch kosten zu müssen!

Wem er ein solches Gut beschieden,
Der freue sich und sei getrost,
Ihm ward ein wunderbarer Frieden,
Wie wild des Lebens Brandung tost.
Mag alles Leiden auf ihn schlagen:
Sie lehrt ihn nimmermehr verzagen,
Sie ist ihm Hort und sichrer Thurm;
Sie bleibt im Labyrinth der Schmerzen,
Die Fackelträgerin dem Herzen,
Bleibt Lenz im Winter, Ruh' im Sturm.

Doch brach schon manch' ein starkes Herz,
Da man sein Lieben ihm entriß,
Und manches duldend wandte sich,
Und ward voll Haß und Finsterniß.

So geht es gar oft im Leben der Künstler und Schriftsteller! Vermöge ihrer Stellung und Geistesfähigkeiten kommen sie mit Damen der höchsten Aristokratie in Berührung; diese fühlen sich mächtiger zu ihnen hingezogen, als zu manchen langweiligen Cavalieren ihres Standes. Es wird gelesen, gespielt, gesungen: „O süße Himmelslust, bebt durch die trunkne Brust, bin ich bei Dir, lächelst Du mir."

So entspinnt sich ein zartes Liebesverhältniß und gewährt ein Paradies auf Erden, eine wahre Himmelsseligkeit! — Da pocht das Schicksal an die Pforte der glücklich Liebenden. — Ein mächtiges Familienglied legt sein Veto ein — und die süße Himmelslust verwandelt sich in unsagbares Elend. Es werden mehr Thränen geweint, als Sterne am Himmel stehn. Der Trennungsschmerz will die Brust zerreißen, — es ist, als ob dem Menschen die belebende Seele geraubt, sein

höchstes Geistesleben zerstört sei. Das todtkranke Herz kann nie und nimmer genesen von den bittern Qualen der unglücklichen Liebe.

Doch die Klagen des Schmerzes verwandeln sich allmählig zu Tongebilden; in wehklagenden Melodien weint die kummervolle Seele ihre Thränen aus! Jeder Seufzer haucht einen Schmerzensaccord und die Verzweiflung strömt in Dissonanzen dahin, wie die wildklagenden Stürme des Oceans.

Das ist die Musik der unglücklich Liebenden. Brauche ich etwa die Componisten und Dichter zu nennen, denen ein solch trauriges Schicksal zu Theil ward und die ihre thränenvollen Schmerzen zu Worten und Tönen gestalteten?

Oh nein! Das Publikum kennt sie hinreichend.

Meyerbeer gehörte nicht unter jene Unglücklichen. Er kam zwar auch mit Prinzessinnen in ziemlich nahe Beziehungen, aber der Religionsunterschied ließ niemals den entferntesten Gedanken einer solchen Verbindung aufkommen. Einen talentvollen, gebildeten Bürgerlichen kann eine Prinzessin wohl heirathen, sowie auch der königliche Prinz das Glück der Ehe mit einer Sängerin oder Schauspielerin theilt. Das ist schon unzählige Mal vorgekommen. Aber einen Juden zu heirathen — sei es auch der weltberühmteste Componist oder Dichter — das geht nicht, ist ganz unmöglich. Diese Unmöglichkeit schützte unsern Meyerbeer vor vergeblichen Hoffnungen und bittern Täuschungen. Sie hielt auch die schönen Prinzessinnen ab

ihn mit süßen Blicken der Liebe und rosigen Hoffnungen in wonnige Träume von Liebeslust und Himmelsseligkeit einzuwiegen. — In den Ruf zu kommen, mit einem Juden in einem zarten Verhältniß zu stehen, — das wäre für eine christliche Prinzessin zu compromittirend gewesen. Es muß also schon der Schein vermieden werden.

Was aber einer Prinzessin nicht möglich, nämlich eine Mesalliance mit einem Juden zu schließen, das ist allen andern weniger hochgestellten Töchtern Evas erlaubt, wenigstens nicht durch unüberwindliche Schranken verboten. So lächelte auch dem jungen reichen Tondichter überall das wonnige Glück der Liebe aus den feurig glühenden Augen der italienischen Schönheiten. Er war ein höchst begehrenswerther Gegenstand und wurde sehr oft nicht nur mit feurigen Blicken, sondern sogar mit wirklichen Heirathsanträgen überrascht.

Dies ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß der talentvolle Jüngling — reich an Geld und Kenntnissen — eine schöne und edle Gesichtsbildung hatte. Ich lernte ihn erst als „Sechziger" persönlich kennen und mußte erstaunen, sein Antlitz noch so jugendlich frisch und schön gestaltet zu finden. Man hätte ihn für einen „Vierziger" halten können. Seine Physiognomie und Gestalt ward von einer Jugendlichkeit des Geistes beseelt, daß er in seiner lebhaften Unterhaltung und in seinem ganzen Wesen einem vierzigjährigen Manne glich. Denkt man an sein feines, in jeder Hinsicht

zartfühlendes Benehmen, an seine routinirte Weltbildung, die in den Cirkeln der Kaiser, Könige und höchsten Diplomaten ebenbürtig war, so begreift man wohl, daß zahlreiche Damen ihn durch alle Reize der Schönheit zu fesseln suchten. Den schwersten Stand hatte er mit den Sängerinnen. Hierüber theilte er mir mehrere Facta mit, wovon ich folgendes ziemlich wortgetreu wiedergebe.

„Sie glauben gar nicht, Herr Doctor, von wie vielen kleinen Zufälligkeiten oft der mehr oder weniger günstige Erfolg einer Oper abhängt. Ein Trommelschläger, Chorist, ja ein Statist kann zuweilen durch einen schlechten Streich die ganze Aufführung verderben und die Niederlage der Oper bewirken. Im höchsten Grade ist dies durch die Solosänger der Fall. Gefällt ihnen die Rolle nicht, haben sie nicht hinreichend glänzende Bravourpassagen, um nach jeder Phrase einen Applaus und am Schlusse einen Beifallssturm erringen zu können, so singen und spielen sie ohne Begeisterung, tragen sogar schlecht vor, und — was das schlimmste — wiegeln auch noch die andern Mitwirkenden zu gleichem Betragen auf. Als im Jahre 1818 meine Oper „Romilda e Constanza“ in Padua zur Aufführung vorbereitet wurde, hatte es sich die Primadonna, der ich die Rolle einstudirte, in den Kopf gesetzt, mich wo möglich noch vor der Aufführung zu heirathen, obgleich ich ihr keine Hoffnung durch mein Benehmen gemacht hatte. Da ich ihre deutlich kund gegebene Absicht merkte, wurde ich etwas zu-

rückhaltender, hatte aber keine Ahnung, daß es böse Folgen für die Oper haben würde, und um so weniger, da die Generalprobe ganz ausgezeichnet ausfiel und zu den schönsten Hoffnungen berechtigte.

Der Abend kam heran; obgleich es einer der wärmsten Junitage gewesen und noch in der Nacht eine drückende Hitze herrschte, eilte dennoch Paduas Publikum ins Theater, um die neue Oper des jungen Tedesco kennen zu lernen. Der Vorhang ging in die Höhe; aber o Schrecken! Die Sänger sangen, als ob sie bis zum Tode ermattet, als ob sie krank wären. Das Unglück vollendeten jedoch die Posaunisten, Trompeter, Pauker und Trommelschläger. Jetzt hatte sich ein Trompeter verpausirt und stieß während einer Arie in sein Instrument, daß einem Hören und Sehen verging; dann setzte wieder ein Posaunist zur unrechten Zeit ein, — es kamen die Hörner zu früh und bliesen einige Takte fort, ehe sie ihre Fehler merkten, — nun schlugen Trommler und Pauker los, als ob Flintenschüsse fielen, und das Alles zur unrechten Zeit, zum unauslöschlichen Gelächter des Publikums, das aber zuletzt des Spaßes müde ward und durch allerlei Fatalitäten sein Mißfallen kund that.

Als ich mich beim Director und Personal hierüber beschwerte, war die allgemeine einstimmige Entschuldigung: Die Schwüle, die drückende Hitze habe nicht zu athmen gestattet.

Leider lief nun durch sämmtliche italienische Zeitungen die Kunde von dem geringen Erfolg meiner Oper,

mit der hämischen Bemerkung: daß der Deutsche doch nicht über das „Ia“ der Musik hinauskäme und die italienischen Tondichter stets die Priorität repräsentirten.

Daß die Sänger und Orchestermitglieder sich gleichsam gegen mich verschworen hatten, war mir gleich einleuchtend, nur das „Warum?“ konnte ich nicht ergründen, da ich doch mit fast Allen cordial umging und viele mir sehr freundschaftlich zugethan schienen. Erst später erfuhr ich von einigen Orchestermitgliedern, daß die Primadonna, welche das ganze Personal fast unumschränkt beherrschte, diese allgemeine Mißstimmung gegen mich erregt und mehreren sogar mit Entlassung gedroht, wenn sie nicht sängen und bliesen, wie sie angegeben habe.

Jetzt begriff ich, daß verschmähte Liebe sich gerächt hatte.

Um meine Oper wars geschehn; ich konnte sie zur Maculatur legen, denn kein Director wagte es, ein Werk zur Aufführung zu bringen, das in einer andern Stadt mißfallen hatte.“ —

Jedoch hatte Meyerbeer später mit „Margarita d'Angiu“ und „Emma von Roxburgh“ in Mailand und Turin günstigere Succeße. Demzufolge ward er von der Mailänder Direction ersucht: „l'Esule di Granada“ zu componiren. 1822 brachte er diese Oper auch in Paris zur Aufführung. Im Jahre 1823 besuchte er Berlin und componirte das „Brandenburger Thor“; wandte sich aber bald wieder nach Italien, vollendete „Jl Crociato“ in italienischer Sprache und

ließ diese beste seiner italienischen Opern im December 1824 in Venedig über die Bühne gehen.

Schon aus diesen Angaben ersehen wir, daß Meyerbeers ganze Zeit der Kunst gewidmet war; in ihr lebte und webte er; das Weltleben hatte nur in soweit Interesse für ihn, als es sich auf die Kunst bezog, d. h. er studirte das Menschenleben jener Länder in allen Regionen und lernte das Weltgetriebe kennen, um es in der Kunst zur Darstellung bringen zu können. Ganz gegen seine Natur und wider seinen Willen ward er in Conflicte aller Art gezogen. Da gabs Streitigkeiten mit Sängern, Kapellmeistern, Orchestermitgliedern undDirectoren, nur nicht mit Recensenten, obgleich sie ihn oft recht giftig schmähten und herunter hunzten. Er hatte sich nämlich zum Grundsatz gemacht, auf Journalartikel oder sonstige Zeitungsnotizen niemals zu antworten. Hätte er das gethan, so wäre des Streites kein Ende gewesen. Auf all das Geschreibsel zu antworten, die vielen falschen Gerüchte zu widerlegen, hätte mehr Zeit in Anspruch genommen, als das Componiren von zehn Opern. Wer kann auch alle hämischen Angriffe beantworten! Das hätte ihm noch zahlreichere Streitigkeiten zugezogen, die haßte er tödtlich und ging ihnen stets sehr weit aus dem Wege. Trotzdem sollte er sogar einigemal in Duelle verwickelt werden, und weshalb? — wegen Liebeshändel.

Wie schon gesagt, war Meyerbeer ein Liebling der Damen, die sich stets bemühten, ihn durch alle Reize der Schönheit und Liebenswürdigkeit zu fesseln. Die

feurigen Italienerinnen schossen alle Liebespfeile auf ihn ab, um sein Herz zu entzünden. So geschah es auch in Mailand, wo er 1820 „Margarita d'Angiu" zur Aufführung brachte. Eine junge Dame der hohen Aristokratie ließ ihn öfters einladen, musicirte und fuhr mit ihm spazieren, erwies ihm alle jene Aufmerksamkeiten, die auf ein zartes Verhältniß schließen ließen. Die Eltern waren damit ganz einverstanden und förderten die Annäherung. Meyerbeer, der nicht Lust hatte, die Religion zu wechseln, aus Liebe katholisch zu werden, erwiederte alle jene Aufmerksamkeiten mit weltmännischer Bildung und solchem Taktgefühl, daß die Familie weder verletzt, noch zur Hoffnung eines Heirathsprojects berechtigt wurde. Wahrscheinlich glühte sein Herz nicht in Liebe für jene Dame, sonst würde er wohl alle Rücksichten vergessen haben.

Dies schließe ich aus den Andeutungen, die er mir hierüber gab.

Eines schönen Morgens bekam er von einem Nobile die Herausforderung zum Pistolenduell. Staunend frug er, warum? —

Er war sich nicht bewußt, irgend eine Person beleidigt zu haben, am allerwenigsten jenen jungen Marquis, den er nur einigemal in Soiréen gesehen, aber nicht gesprochen hatte. Das Warum? ward ihm nicht beantwortet. Als er nun erklären ließ, daß er sich nicht duelliren, wenigstens nicht duelliren würde, ohne die Ursache der Herausforderung zu wissen, ward ihm angedeutet, daß er die Auflösung eines Verhältnisses

zwischen dem Marquis und jener Dame bewirkt und er dieselbe wahrscheinlich zu heirathen beabsichtige. Hierauf ließ Meyerbeer auf Ehrenwort erklären, daß weder das erste, noch das zweite der Fall sei. Jene Annäherung und Vertrautheit sei nur ein Freundschaftsverhältniß; zur gänzlichen Beruhigung des jungen Herrn werde er seine Abreise bald möglichst beschleunigen.

Auf diese Art entging er zweimal dem Duell der Eifersucht und Rache.

Gelegenheiten zu Liebesverhältnissen bieten sich dem geringsten Künstler unzählige dar, um so mehr einem Meyerbeer, welcher als schön, liebenswürdig und geistvoll alle Herzen gewann, mit denen er in Berührung kam. In wie weit er die Situation benutzt, darüber ewiges Schweigen. Ich glaube, er hat niemals Mißbrauch mit der Liebe getrieben. Ein edles Künstlerherz wirft sich nicht an jede Phryne; es sehnt sich nach Liebe und wird mit starken Banden gefesselt, wenn es die zweite Hälfte seiner Seele gefunden, eilt aber nicht von einem Gegenstande zum andern, um der Veränderung und Sinnenlust zu genügen. Wäre er mit Sultansgesinnung und Trieben begabt gewesen, er hätte sich einen Harem anlegen können. Seine edle Natur ließ ein solches Luderleben nicht zu. Feind alles Gemeinen, lebte er mehr in der Ideenwelt, als in der prosaischen Alltäglichkeit. Die geistigen Genüsse unter geistreichen Menschen waren und blieben Zeit seines ganzen Lebens ihm die höchsten und bevorzugtesten, wie

hätte er von diesen edelsten Seelentrieben in den Schlamm der Gemeinheit sinken können! Das ist edeln Naturen unmöglich.

Ob er Liebesverhältnisse gehabt, sogenannte unglückliche Liebesverhältnisse, welche nicht zum Ziele führten, weiß ich nicht, möchte es bezweifeln, denn es liegen hierüber keine Documente vor. Ich meine die Geistesproducte, welche ein solches unglückliches Liebesverhältniß erzeugt haben würde. Alle Dichter und Componisten haben von jeher ihre Liebessehnsucht, Hoffnung und bittre Entsagung in Worten und Tönen ausgesprochen, sollte Meyerbeer eine Ausnahme gemacht haben?!

Unmöglich. Er würde ebenso die Gefühle seines Herzens in Tönen ausgesungen und tiefgefühlvolle Lieder unglücklicher Liebe componirt haben, wie Beethoven nnd tausend andere Componisten. Nichts süßeres giebt es für ein liebekrankes Herz, als die Thränen der Wehmuth, die Sehnsucht und Hoffnung, die Schmerzen der Trennung und Entsagung in Tongebilden auszusingen. Aus den Sehnsuchtsthränen der Componisten und Dichter erblühen die Lieder der Liebe. Alle Gefühle des tiefnagenden Grams und der heißesten Schmerzen, der verzehrenden Sehnsucht und bittersten Entsagung, der himmlischen Hoffnung, der süßbeglückenden Wonne und Paradiesesseligkeit des errungenen Glücks, sowie der verzweiflungsvollen Todesschmerzen des ewigen Verlustes, alle diese Gefühle gestalten sich zur Poesie und manifestiren sich in zahlreichen Liedern

und Tonweisen, welche gleichsam die Geschichte der unglücklichen und glücklichen Liebesverhältnisse unserer Dichter und Componisten bilden.

Von Meyerbeer sind dergleichen Geschichtsdocumente nicht vorhanden. Mir hat er nichts davon erzählt, daß er in verzehrender Liebessehnsucht vergebens und hoffnungslos geschmachtet; also schließe ich, daß es bei ihm nicht der Fall war. Ein Genie, reich an Geld und Kenntnissen, schöne Gesichtsbildung, welche Dame hätte diesen Vorzügen widerstehen sollen? Vielleicht hat er manche tiefe Wunde verursacht; ob mit Absicht oder nicht, bleibe dahingestellt. Man denke an die Rache der Sängerin! Aber was kann man dafür, wenn man geliebt, heiß geliebt und begehrt wird!

Nur das ist unedel und gemein, wenn man absichtlich Hoffnungen erregt und sie nicht erfüllt.

Ich kann es dem großen Dichterheros Goethe nie und nimmer verzeihen, daß er Liebschaften anknüpfte und dann die ihn heißliebenden Mädchenherzen dem verzehrenden Grame und Kummer überließ. Mag man hunderttausend Entschuldigungen dafür aufsuchen und auffinden, um diese Charakterschwäche zu bemänteln, sie ist und bleibt die größte Schattenseite im Leben des Dichters. Es ist eine schlechte Moral und Gemeinheit; jene Gemeinheit, von der er sagt: „Die uns Alle bändigt," er hätte schreiben sollen: „Die mich bändigt."

Einer solchen Gemeinheit halte ich Meyerbeer nicht fähig. Er wird nicht zarte Mädchenherzen in sich verliebt gemacht, Hoffnungen genährt und sie nicht erfüllt

haben, wie er es leicht gekonnt haben würde, denn die Gelegenheiten boten sich ihm tausendfach dar; er wird aber auch nicht vergebens und hoffnungslos in den Banden unglücklicher Liebe geschmachtet haben, wie der tief beklagenswerthe Beethoven und viele andere Componisten und Dichter. Seine Liebe führte in den Ehestand, denn er bevorzugte das süße wonnereiche Familienleben mit seinen Freuden und Leiden. Letztere fehlen auch in den glücklichsten Verhältnissen nicht. Noch keinem Sterblichen ward ein ungetrübtes Erdenloos zu Theil, jedem werden einige Tropfen Wermuth in den Becher des Lebens geträufelt; glücklich ist also nur derjenige zu nennen, dem nicht das ganze Leben zur Kette zahlreicher Leiden und Schicksalsschläge wird. Meyerbeer trat weder zu früh, noch zu spät in den Ehestand. Er war ein angehender Dreißiger, als er Hymens süße Bande knüpfte. Zuvor mußte er viel lernen und er studirte eifrig, sowohl Kunst als Literatur. Hauptsächlich richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Werke seiner Zeitgenossen und deren Erfolge. Denn die sogenannten Restaurationscomponisten Rossini, Bellini, Auber u. A. haben einen bedeutenden Einfluß auf Meyerbeers Geistesrichtung ausgeübt. Dies werde ich in einem besondern Abschnitt darlegen. —

Nachdem er 1824 und 25 in Venedig durch seinen „Kreuzritter" italienische Lorbeeren in Fülle geerntet, holte ihn 1825 seine Mutter in die nordische Heimath. Hier mußte er den Tod seines Vaters erleben, welcher ihn tiefschemrzlich berührte. Dann feierte er

1827 in Berlin seine Vermählung mit seiner Cousine. Leider hatte er im folgenden Jahre den Verlust seines kaum gebornen Kindes zu beklagen, was ihn in tiefe Melancholie versetzte und alle weltliche Musik zuwider machte. Nur in den heiligen Gesängen der alten Kirchenmusik fand er Trost für seine betrübte Seele. Nur die heiligen Harmonien eines Palestrina Scarlatti, Leo vermochten seinen harten Schmerz in sanfte Wehmuth aufzulösen und die Harmonien des Geistes wieder herzustellen. Im Jahre 1827 zog er mit seiner jungen Gattin in das lebenslustige Paris und nahm dort auch längere Zeit ständige Wohnung, die er auch bis zu seinem Tode beibehalten hat. Erst nach Friedrich Wilhelm's IV. Thronbesteigung, als er 1842 von diesem geistreichen Könige zum General-Musikdirector ernannt wurde, nahm er wieder Wohnung in Berlin, gab aber sein Pariser Domicil nicht auf, um bei seinem öfteren Aufenthalte an der Seine einen häuslichen Herd zu haben. In Frankreich genaß er vollständig von seiner Melancholie. Er studirte nun so eifrig französisches Nationalleben, französischen Esprit, wie er früher in Italien gethan und sich in den Character, in das Nationalleben der Italiener hineingelebt hatte. Alle französischen Opern, alte und neue, wurden studirt und käuflich erworben. Die lachende Weltlust in Paris, die sanguinische Lebenslust der heitern Franzosen brachten auch ein neues Lebenselement in Meyerbeers Character. Zum norddeutschen Ernst und Gemüthsleben und zur italienischen Sentimentali-

tät gesellte sich die lachende Weltlust, die sanguinische Lebenslust nebst den heitern neckenden Grazien des schönen Frankreichs. Dieses, in Meyerbeers Character aufgenommene neue Lebenselement manifestirte sich auch in seiner nächstfolgenden Oper, kam durch wonnevolle Tongebilde im Robert zur ästhetischen Erscheinung.

Paris war damals ein großer Sammelplatz vieler Geister in Kunst und Wissenschaft. Heimathlose Polen, vertriebene Deutsche und Italiener bildeten dort jene Cirkel geistvoller Menschen, wo Prinzen, Prinzessinnen, Grafen, Künstler aller Branchen nebst Schriftstellern ihre Ideen austauschten, sich durch Poesie und Musik zu neuem Leben begeisterten und in diesen Geistesgenüssen Trost für verfehlte Hoffnungen suchten. Adam Mickiewicz, Chateaubriand, Lamartine, Chopin, Sigismund Thalberg, später Franz Liszt, Heinrich Heine, — ja wer nennt die Namen alle, die sich dort einfanden und jenes schöne geistige Wechselleben bildeten, das so höchst anregend auf die Production neuer Ideen wirkt. In diesen Cirkeln lauter geistvoller Menschen aller Gesellschaftsklassen, vom polnischen Fürsten bis zum armen Künstler herab, hatte Meyerbeer so recht seine geistige Heimath. Da fand er — wie ich schon früher sagte — seine höchsten und schönsten Erdenfreuden, seine beglückendsten Erholungsstunden. Solche Freuden konnte er in Berlin nicht haben, ein solches geistiges Wechselleben war dort nicht möglich. Paris vereinigte nicht nur die größte Anzahl aller Geister in Kunst und Literatur, die dortige Aristokratie fand auch die höchste

Ehre darin, dergleichen Zirkel zu bilden und sich an den geistigen Wechselgenüssen selbst zu betheiligen. Es herrschte dort nicht jener Ton, die Künstler einzuladen, ihre Leistungen mit anzuhören, dann zu bezahlen und mit einem gnädigen Kopfnicken zu entlassen, wie es anderwärts geschieht, — dort betheiligten sich die hohen Herren und Damen selbst mit an den Kunstleistungen. Nach Chopins elegischen Nocturnos ertönte die schöne Stimme der Prinzessin Patocka; an den Diskursen über Kunst und Literatur betheiligten sich die Fürsten, Generäle und Minister so eifrig wie der Literat von Fach. Diese geistigen Hochgenüsse nebst der enthusiastischen Aufnahme des Robert und der Hugenotten, überhaupt die heiße Verehrung unseres deutschen Meisters machten ihn den Pariser Aufenthalt so höchst angenehm, daß er ihn bis an sein Lebensende bevorzugte.

Doch ehe ich weiter gehe, muß ich erst den geistigen Einfluß der sogenannten Restaurationscomponisten auf Meyerbeer und dessen Bildungsgang besprechen und den Einfluß des höher potentzirten Zeitgeistes. Denn seine Geistesrichtung und Schöpferthätigkeit ward durch sie auf eine andere Bahn geführt; nämlich, von der concertirenden Sängeroper zum musikalischen Drama. So nur müssen wir seine letzten großen dramatischen Opern benennen. Zuvor gebe ich erst einige Notizen über sein Familienleben in damaliger Zeit.

Wie ich oben sagte, eilte seine liebende Mutter 1825 nach Italien, um den ruhmgekrönten Sohn wieder in die Heimath zu führen und ihm eine Gattin zu

geben. Er hatte zwar 1823 eine kurze Zeit in Berlin verweilt, aber die ernsten Mahnungen und Vorwürfe der Freunde über seine Abtrünnigkeit, so wie die alle Grenzen des Anstandes überschreitenden Schmähungen und Verläumdungen seiner Feinde, verbitterten ihm den Aufenthalt dermaßen, daß er, nach Vollendung der kleinen Operette „Das Brandenburger Thor", noch im selbigen Jahre wieder nach Italien ging und desto eifriger an seiner heroischen Oper, „Der Kreuzritter", arbeitete, welche er für Venedig schrieb und im folgenden Jahre beendigte. Dieses Werk erregte einen Enthusiasmus, wie keins seiner frühern. Er ward von allen Klassen der Gesellschaft mit Ehrenbezeigungen überhäuft und seine Reisen durch die Hauptstädte sind so glänzende Triumphzüge, wie siegreiche Imperatoren sich nicht zu erfreuen hatten. Selbst seine Mutter ward mit Blumen und Lorberkränzen überschüttet und in Gedichten als die glücklichste der Mütter gepriesen, einen solchen hoch genialen Sohn geboren zu haben. Er folgte ihr 1825 in die Heimath und verlobte sich dann mit ihrer Schwestertochter, einem Fräulein Minna Mosson. Jedoch der im Oktober dieses Jahres erfolgte plötzliche Tod seines noch rüstigen Vaters, welcher das 56. Jahr noch nicht erreicht hatte, war seinem zartfühlenden, liebevollen Herzen ein sehr harter Schicksalsschlag, den er nicht leicht verschmerzen konnte. Zwar versüßte und milderte die Liebe den herben Schmerz, aber so bald ging der Kummer nicht vorüber. — Seine Vermählung erfolgte 1827. Leider wurden auch die ersten

beglückenden Jahre des Ehestandes sehr schmerzlich getrübt, den es starben ihm zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter.

So hatte der Tod diesem Schooßkinde des Glücks Wunden geschlagen, die er sobald nicht wieder verschmerzen konnte uud an die er noch im hohen Alter mit Wehmuth dachte. Die Trauer und Melancholie umflorte seinen Geist so tief, daß er lange Zeit nichts Weltliches zu produciren vermochte, wie ich schon oben bemerkte. Als er mir diese Thatsachen erzählte, bemerkte er unter Anderem:

„Ich fand den einzigen Trost im Componiren geistlicher Lieder und im Studium der alten Kirchenwerke, welche allein meinen tiefen Gram zu lindern vermochten. Ans Opern schreiben dachte ich nicht mehr." —

Bisher hatte Meyerbeer den Schmerz nur durch die Poesie kennen gelernt, jetzt ward er selbst davon heimgesucht, durchlebte ihn also. Und auch dieses Factum muß als ein wesentlicher Entwickelungsmoment seines Bildungsganges bezeichnet werden. Denn nur was man selbst durchlebt und gelitten hat, vermag man treu und wahr in Worten und Tönen zu schildern, welche Geist und Herz ergreifen und zum Mitgefühl bewegen. — Seine Gemahlin gebar ihm noch drei Töchter, welche sich noch des Lebens freuen und glücklich verheirathet sind. —

Kehren wir nun zur Kunst zurück und werfen wir einen Blick auf die Operncomponisten der sogenannten Restaurationsperiode.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Oper während der Restaurationsperiode in Deutschland, Italien und Frankreich.

Es wächst der Mensch mit seiner Zeit. Sein Geist reift im Verein mit andern Geistern zu jener höhern Vollendung, welche nur durch das sich gegenseitig fördernde geistige Wechselleben erreicht werden kann. Das ist in Kunst und Wissenschaft eine naturgemäße Erscheinung. Die Mehrzahl der productiven Geister, ja fast alle epochemachenden Dichter, Componisten, Maler und Bildhauer gehen verschiedene Entwicklungsphasen durch. Dies ist mit Evidenz bei Goethe, Schiller u. A. bewiesen, ebenso an den Werken großer Tondichter, wie Beethoven zc. Ich selbst habe in zahlreichen Abhandlungen dergleichen Charakteristiken gegeben und mir in dieser Schrift zur Hauptaufgabe gestellt: Die verschiedenen Bildungsphasen Meyerbeer's an seinen Werken, seinem Leben und durch seine „Studien im Kunst- und Weltleben" nachzuweisen und bestimmt zu kennzeichnen.

Denn die gewöhnlichen faden Redensarten, Meyer-

beer habe erst deutsch componirt, damit kein Glück gemacht, dann die Italiener und Franzosen nachgeahmt, er sei ein Eklektiker, Effekthascher, und wie alle die trivialen Floskeln lauten, welche man in Zeitungen und musikalischen Schriften liest, haben heutzutage keinen Einfluß mehr auf des Mannes Größe, welche die Welt anerkennt, sondern zeugen nur von der Geistesarmuth derjenigen, welche sie als Kunsturtheil auszusprechen wagen. Werke, die unter allen civilisirten Völkern der Erde über die Bühne gehen, deren Melodien auf allen möglichen Instrumenten, in allen Häusern und Straßen ertönen, müssen doch wohl geistigen Gehalt haben und das Herz ergreifen, sonst wäre ein solcher Erfolg unmöglich. Gerade das, was man Meyerbeer zum Vorwurf macht, er habe viel tausend Freibillets verschenkt, um ein Beifall gebendes Publikum zu erlangen, das beweist eben — für den Nichtkenner, denn der Kunstverständige bedarf keines andern Beweises als die „Hugenotten" und den „Robert" — daß diejenigen Opern, welche noch heute in allen fünf Welttheilen gegeben werden, zu den höhern Werken gehören, denen ein Ehrenplatz gesichert ist.

Die Opern der vorigen Periode sind spurlos verschwunden, „trotz des erkauften Beifalls," wie der Leumund sagt, während sich „Robert", die „Hugenotten", der „Prophet" noch heute auf dem Repertoir erhalten, geliebt und bewundert werden, obgleich Niemand mehr ein Freibillet zum Beifallgeben verschenkt. Ein Werk ohne geistigen Gehalt vermag sich nicht viele

Jahre auf der Bühne zu erhalten, selbst wenn man hunderttausende von Freibillets verschenkte. Darüber ist man einig und bedarf es keines Redens mehr. Jetzt will ich zeigen, wie die Oper während der Restaurationsperiode von 1816 bis 1830 in Deutschland, Italien und Frankreich allmählich vervollkommnet und zur gegenwärtigen Gestalt gebracht wurde; wobei Meyerbeer sich seiner Natur gemäß lernend verhielt und die gemachten Studien und Erfahrungen später verwerthete. Denn als die bessern Rossini'schen, Auber'schen und Weber'schen Opern über die Bühne gingen, mußte sich auch Meyerbeer höhere Ziele stecken, wenn er nicht ganz und gar hinter seinen Zeitgenossen zurückbleiben wollte. Die Erscheinung des „Othello", „Tell", der „Stumme", mußten ihn veranlassen, höhere dramatische Zwecke zu verfolgen, wäre er nicht von selbst auf den Gedanken gekommen. Es ist also auch von ihm, wie von allen großen Geistern zu sagen, daß er auf den Schultern seiner Vorgänger steht und auf deren Werken gipfelt.

Blicken wir nun auf seine Zeitgenossen, welche mit um die Palme der Unsterblichkeit rangen und höhern Idealen nachstrebten, so ist es in Deutschland vorzugsweise sein Studiengenosse C. M. v. Weber. Er gab durch seinen „Freischütz" und „Oberon" den glänzendsten Beweis, daß man nebst italienischer Melodienschönheit deutsche Gedankentiefe und dramatische Wahrheit zu verbinden vermöge; ja, daß diese Vereinigung das erste Haupterforderniß einer guten Oper

ist. Südliche Melodiengluth, deutsches Gemüthsleben, Reichthum an Harmonien und höchst wirkungsvollen, charakteristischen Modulationen, das sind die hohen Vorzüge der Weberschen Opern, welche aber stets als Mittel den höhern dramatischen Zwecken dienen, so daß das ganze Menschenleben mit allen seinen Gedanken und Gefühlen durch sie manifestirt wird. Der „Freischütz" gibt uns deutsches Volksleben in wahrhaft klassischer Vollendung. Das romantische Jägerleben, ein ländliches Vogelschießen, den Aberglauben mit allen Gespenstern des Bösen im Gefolge, wie unübertrefflich naturwahr sind diese Situationen gezeichnet! Die Charaktere sind zwar nicht durchgehends so plastisch gruppirt, nicht so originell gekennzeichnet wie in Mozart's Opern, es sind mehr die Gemüthsstimmungen im Allgemeinen geschildert; doch treten die Individualitäten der handelnden Personen hervor, wenn auch zuweilen nur in Schattenumrissen. Im Vergleich zu vielen andern Opern ist die Weber'sche Charakteristik noch am besten und naturwahrsten. Die Arien und Duette sind nicht geschrieben, um die Sängervirtuosität zu zeigen, obgleich auch ihr noch Concessionen eingeräumt werden, sondern der dramatischen Wahrheit wegen. Es kommen Coloraturen und andere Concertpassagen vor, wie das bei Mozart und andern Operncomponisten der Fall ist; jedoch sind sie nicht so vorherrschend, um die dramatische Situation zu beeinträchtigen. Dann besteht sein Hauptverdienst in der Bereicherung des Seelenlebens, das durch seine Musik zur Darstel-

lung gekommen ist. Das heitere, etwas ausgelassene deutsche Bauernleben beim Vogelschießen, die Romantik des Aberglaubens, die wilde Jagd, alle diese Situationen waren noch nicht durch Tongebilde geschildert und sind erst durch den „Freischütz" höchst charakteristisch dargestellt worden. Ebenso ist das Leben der Elfenwelt erst durch „Oberon" musikalisch zur Erscheinung gekommen.

Nächst Weber muß man Spohr als den verdienstvollsten Operncomponisten jener Zeit bezeichnen, welcher durch „Faust" und „Jessonda" die Oper ebenfalls zum handelnden Drama gestaltete und eine Vertiefung und Bereicherung des Seelenlebens durch Tongebilde zur Darstellung brachte. Dieser größte Elegiker aller Zeiten schildert vorzugsweise die elegischen Geistesstimmungen durch ein vertiefteres und überreiches Gefühlsleben, wie noch kein Tondichter vor ihm und nach ihm vermocht hat. Da ist jeder Ton eine Thräne und jeder Accord ein Seufzer aus gebrochenem Herzen. Und selbst sein Lächeln ist nur ein kummervolles Lächeln unter Thränen der Wehmuth. Wir wandeln unter Cypressen und Trauerweiden und denken weinend an das verlorene Erdenglück. — Ein unaussprechlicher elegischer Zauber durchweht die ganze Oper „Jessonda." Ach! das ist jene ewige Sehnsucht, die uns die kranke Brust durchzieht; jene thränenvolle Sehnsucht nach schönen Regionen, nach himmlischen Gefilden, „wo die Blumen schöner blühn und die Her-

zen sanfter schlagen", wo edlere Sitten und heilige Gefühle der Liebe die Geister zum edlern und schöneren Leben harmonisch vereinigen. Elegie und Pathos, Heroismus der Leidenschaften, sind im „Faust" und „Jessonda" musikalisch zur Erscheinung gekommen, wie noch in keiner früheren Oper. Auch seine anderen Bühnenwerke: „Der Zweikampf," „Zemire," zeichnen sich darin aus. Diese Bereicherung des Seelenlebens, diese Darstellung zahlreicher Gefühlssituationen, welche bis dahin noch nicht durch Tongebilde geschildert worden waren, ist das höchste Verdienst der beiden deutschen Tondichter. Hierauf legt man zu wenig Werth; man spricht nur immer von neuen Orchestereffecten, neuen Melodien und Harmonien, von dramatischer Charakteristik rc., bedenkt aber nicht, daß ja die Darstellung neuer Seelenstimmungen, bisher noch nicht geschilderter Gefühlsregungen auch neue Melodien, neue Harmonien und noch nicht gekannte Orchestereffecte im Geiste des Tondichters erzeugen und zur Erscheinung bringen müssen. Der Geist — der Geistesgehalt ist es, welcher neue Mittel, neue Formen erzeugt, um zur naturgemäßen Erscheinung zu kommen. Neue, bisher noch nicht dargestellte Gefühlssituationen müssen ganz naturgemäß neue Ausdrucksweisen erzeugen, also neue Melodien, Harmonien und neue Orchestereffecte hervorbringen. Ich erinnere in dieser Hinsicht an die Wolfsschluchtscene. Welche charakteristische Wirkungen werden z. B. durch Anwendung der Clarinetten in den tiefen Oktaven erzeugt! Und wie treffend hat Weber

den Zauber, das lustige Leben der Elfen durch höchst charakteristische Orchestereffecte dargestellt!

Da erscheinen Tongebilde, welche an sich betrachtet und auf dem Clavier gespielt, keinen ausgezeichneten Werth haben, nicht besonders ergreifend wirken; aber von den Instrumenten vorgetragen, für die sie geschrieben, höchst effectreich und charakteristisch sind.

Ich lege also in der Entwickelungsgeschichte der Oper den höchsten Werth auf die Bereicherung und Vertiefung, auf die größere Verinnerlichung des Seelenlebens, wie es durch Weber's und Spohr's Werke zur höchst charakteristischen, dramatischen Darstellung gekommen ist; wodurch ganz natürgemäß auch neue Melodien, ungekannte Modulationen und noch nicht dagewesene Orchestereffecte erzeugt werden mußten.

Das ist der Fortschritt und die wesentliche Vervollkommnung der Oper in Deutschland während der Restaurationsperiode.

In Italien war es hauptsächlich Rossini, den Heinrich Heine spottend den Restaurationscomponisten nennt, welcher aber in der Entwickelung der Oper seine Verdienste hat, die wir nicht durch Worte zu schmälern versuchen dürfen. — Nach den blutigen, menschenmordenden und welterschütternden Kriegen des eroberungssüchtigen Corsen hatte Europa das Verlangen, sich auszuruhen und an weltlichen Freuden zu ergötzen. Die Menschheit vergaß die unermeßlichen Blutströme und großen Leichenhügel, welche sich durch

ganz Europa zogen. Man wurde wieder heiter, vergnügt und sang: „Freut euch des Lebens ꝛc.“

Ja, man freute sich wieder des Lebens, besuchte Concert und Theater und ergötzte sich an den perlenden Coloraturen der Sänger und Sängerinnen. Die Menschheit wollte sich von den furchtbaren Drangsalen und unzähligen Leiden des Krieges erholen, wollte wieder fröhlich sein und vergnügte sich demzufolge an heitern, gefälligen Melodien. Große geistige Tiefe, mächtigen Ideengehalt verlangte man nicht, am allerwenigsten in der Musik. Man war des Ringens und Kämpfens endlich müde geworden und wollte nun heiter und vergnügt das Leben genießen. Deshalb vergaß man sogar einige Zeit in Deutschland den großen Beethoven mit seinen gigantischen Symphonien, in denen sich die Geisteskämpfe und Zeitenstürme der Menschheit austoben, und — ergötzte sich an Rossini'schen Melodien und lachenden Coloraturen. Ja, Rossini war der Componist, welcher zur rechten Zeit erschien und der müdegewordnen Menschheit solch' liebliche Melodien vortrillern ließ, daß sie alle blutigen Schreckensscenen in Lethes Strom versenkte und mit neuer Lebenslust wieder zu athmen begann. „Nach so viel Leiden folgen Himmelsfreuden,“ sang Rossini im „Tancred.“ Was man auch über dieses Componisten Fehler und Leichtfertigkeit sagen mag, so viel steht unwiderleglich fest, daß er in der Bildung und Entwickelung der Melodik wahrhaft Epoche gemacht hat.

Deute man diesen Ausspruch nicht dahin, als sei

die Melodik der frühern Meister mangelhaft gewesen. Das will ich keineswegs damit sagen, aber Rossini schüttete eine solche Fülle leichter, gewandter, fließender, gefälliger und schöner Melodien aus, wie außer Mozart, kein Componist vor ihm. Und in der Coloraturbildung, d. h. in der Bildung der Passagen zu schönen Gesangsmelodien möchte ich ihm sogar die Priorität über viele Deutsche zuerkennen.

Zeter und Mordio! welcher Verrath an deutscher Kunst!! werden zelotische Deutschthümler ausrufen, die nur alles Deutsche schön finden. Daß fast alle deutschen Opern in dramatischer Hinsicht viel höher stehen als die Rossini'schen, erkenne ich selbst an. Ja, daß eine solch' treffliche, wahrhaft naturgemäße Charakterzeichnung und unübertreffliche Schilderung der Gefühlssituationen, wie sie z. B. Mozart geschaffen hat, selbst in den besten Opern des Italieners nicht zu finden ist, gestehe ich ebenfalls ein und möchte es tausendfach beweisen, wenn es überhaupt noch eines Beweises bedürfte. Aber was ich eben sagte, in der Bildung der Coloraturen und Passagen zu schönen wohllautenden Gesangsmelodien, hat der „Schwan von Pesaro" einen Vorzug vor vielen Deutschen.

Die Passagen, Coloraturen und sonstigen Concertphrasen der frühern Componisten waren eben nicht viel mehr als Läufer, Triller, Gänge in den verschiedenen Tonleitern mit Intervallensprüngen untermischt. Mitunter, aber selten, repräsentirten diese concertiren-

den Passagen eine schöne Melodie. Man verlangte das gar nicht. Die Coloraturen sollten nur dazu dienen, die Virtuosität der Sänger zu zeigen, um Beifall zu erlangen. Selbst die Passagen der Königin in der „Zauberflöte" sind nichts weiter, als langweilige Gänge, Tonleiterpassagen, „Staccatozeigen" auf einem Tone. Dabei wird die höchst mögliche weibliche Stimmregion berührt, um den großen Umfang der Stimme zu zeigen. Mozart beging die Schwäche, nicht der Kunst, nicht der dramatischen Oper zu Liebe diese Gurgeleien zu schreiben, sondern aus Gefälligkeit für eine Schwägerin. An anderen Stellen repräsentiren seine Coloraturen nicht nur schöne Melodien, sondern dienen auch als Ausdrucksmittel der dramatischen Wahrheit. Jedoch sind sie zuweilen nichts weiter, als concertirende Tonleiterfiguren.

Ich will nun nicht sagen, daß Rossini's Coloraturpassagen stets nur der dramatischen Wahrheit dienten und Ausdrucksmittel des dramatischen Zwecks wären, dies ist nur äußerst selten der Fall, aber sie haben den großen Vorzug, gefällige, kunstvolle und schöne Melodien zu repräsentiren. Fast alle seine Passagen, die schwierigsten Coloraturen mit allen möglichen Trillern sind zugleich schöne Melodien. Und dies ist ein hochbeachtungswürdiger Vorzug. Zwar kommen auch in seinen Opern langweilige Tonleiterfiguren vor, aber die Mehrzahl ist doch schön melodisch gebildet. Ueberhaupt sprudelt die ganze Rossini'sche Melodik so natürlich fließend dahin, daß man niemals etwas Ge-

machtes, Reflektirtes wahrnimmt. Niemals bemerkt man die Einwirkung der kalten Reflexion, alle Tongestalten perlen so rollend und glatt aus der Kehle und aus den Instrumenten, wie die Gesänge der Vögel. Er bekundet überall eine solch' außerordentlich große Gewandtheit in der Melodienbildung, daß ich ihn „den Virtuosen der Melodik" nennen möchte.

Aber traurig! traurig!! Diese herrlichsten, schönsten, reizendsten Melodien werden stets nur mit den allereinfachsten, oft trivialsten Begleitungsformen ausgestattet. Die Begleitungsstimmen haben in der Regel nichts weiter als die gewöhnlichsten Viertel-, Achtel- und Sechzehntelbewegungen in der einfachsten, rhythmischen Gestalt vorzutragen. Selten erheben sie sich zu nur einiger Bedeutung, noch seltener wird ein ergänzender Nebengedanke durch sie ausgeführt.

So geistesarm wie die Begleitung, ist auch die ganze Harmoniesirung. Da wird mehrere Seiten hindurch nur mit 3 Accorden, Tonika, Ober- und Unterdominante gewechselt. Dann modulirt er wieder in die Parallelmolltonart und wieder zurück nach Dur. Am häufigsten wendet er die effectmachende Sprungmodulation an, Terzen auf- oder abwärts, von Fdur nach Asdur oder Desdur u. s. w., Gdur, Edur, Hdur und wieder Gdur, das sind seine Lieblingsmodulationen.

In seinen bessern Opern, „Tancred", „Barbier", „Othello", „Belagerung von Corinth", „Wilhelm Tell," trifft man auch mehrere herrliche, ja vortreffliche Si-

tuationen, welche mit echter dramatischer Wahrheit und kunstvoller Schönheit dargestellt sind. Daher sagt man auch von Rossini, er habe in „Wilhelm Tell“ gezeigt, daß er auch deutsch zu schreiben verstehe, d. h. daß er auch eine werthvolle dramatische Oper zu schaffen vermöge.

„Viel Schönes, aber auch viel langweiliges Zeug!“ rief Spohr aus während einer Probe der „Belagerung von Corinth.“

So ist es. Das Genie blitzt immer durch, aber die Geschwindschreiberei, die Uebereilung der Arbeit verdirbt alles Geniale und es kömmt die Liederlichkeit zum Vorschein. Jene Liederlichkeit, welche sich nicht die Mühe und Zeit nimmt, ein Kunstwerk durchdenkend auszuarbeiten, sondern Alles in größter Eile hinkleckst, was ihr in den Sinn kömmt. Staunen muß man, wenn man vernimmt, daß Rossini Opern in 4 Wochen geschrieben hat; in einer Zeit, die man zum Partiturabschreiben braucht, componirte er die ganze Oper! Von Sinnen und Denken kann dabei nicht die Rede gewesen sein, am allerwenigsten von Abwägen und Wählen der Gedanken zu den verschiedenen Textsituationen. Die erste beste Melodie wurde hingeschrieben, ob sie zu den Worten paßte oder nicht, machte ihm keinen Scrupel. Doch läßt sich nicht läugnen, daß er durch seine Vorzüge ebenfalls wesentlich zur Vervollkommnung der Oper mit beigetragen hat.

Neben Rossini erschien der sanfte Bellini, welcher in den zwanziger Jahren durch den „Piraten“, „die

Unbekannte", „Romeo und Julia" Epoche machte. Die „Somnambule", „Norma" und die „Puritaner" erschienen in den dreißiger Jahren. Rossini, mehr universeller Natur, sang sowohl die Leiden als Freuden der Menschenherzen aus; jedoch ist die heitere Seite des Lebens vorherrschender in seinen Werken. Die Freude ist sein eigentliches Lebenselement, die thränenreichen Trauerscenen erscheinen nur vorübergehend, gleich dunkeln Wolken und verschwinden vor dem rosigen Sonnenschein der unbesiegbaren Lebenslust.

Bellini dagegen ist der Elegiker Italiens, der Petrarca in Tönen. Er starb auch an unglücklicher Liebe. Sein tiefes, gefühlvolles, sanftes Herz vermochte den unsagbaren heißen Trennungsschmerz unglücklicher Liebe nicht zu ertragen, so sank er in der Blüthe der Jugend ins kalte Grab. Erdenleid und Erdenschmerz, rosige Hoffnung und bittre Entsagung, himmlisch beglückende Liebe edler treuliebender Herzen, ach! und dann jene Qualen und thränenreichen Leiden um den Verlust des höchsten Erdenglücks — Alles das hat uns der elegische Sänger durch wehmuthsvolle Tongebilde dargestellt, bis auch er dem nagenden Grame unterlag und in das unbekannte Land zog, wo keine Schmerzensthränen mehr geweint werden und ewiger Friede der kummervollen Seele zu Theil wird. Gleich „Romeo und Julia" brach sein Leben in der Blüthe, hinterließ aber liebliche Früchte, denn seine Liebe und seine Hoffnungen, sowie seine kummervollen Schmerzensthränen der Entsagung hat er zu Tonge-

gebilden der Oper gestaltet, welche noch heute sympathisch die Herzen ergreifen und Thränen der Wehmuth erzeugen.

Die Bahn (schreibt ein Biograph), in welche Rossini die Oper in Italien gelenkt, wurde von Bellini im Großen und Ganzen ebenfalls betreten. Doch machte er sich nicht zum sklavischen Nachbeter seines Vorbildes, sondern wußte sich immer eine gewisse Eigenthümlichkeit zu bewahren und die von Rossini gegebene Form mit einem selbständigen Inhalt auszufüllen. Der Gehalt seiner Compositionen ist zwar nicht von so übersprudelnder Genialität und reicher Mannichfaltigkeit wie bei Rossini, aber er fesselt oft durch eine bezaubernde Weichheit und Innigkeit, während er freilich auch wieder in übergroße Sentimentalität und Weichlichkeit verläuft. Dieser letztere Umstand, verbunden mit zu großer Einförmigkeit der rhythmischen Bildungen, hindert Bellini an einer scharfen dramatischen Charakterisirung und der reichen Entfaltung eines bewegten Seelenlebens. Wo es gilt, Energie zu entfalten oder Leidenschaften gegeneinander in Contrast zu setzen, da versagen ihm gar bald die Kräfte, und er bringt es nur zu Anläufen.

In der „Norma" erscheint mehr dramatische Lebendigkeit und Wahrheit, ebenso in den „Puritanern", wo auch eine sorgsame Instrumentirung und formvollendetere Musikstücke vorkommen. Es war der letzte Aufflug seines Geistes, denn bald darauf sank er in die Gruft.

Donizetti, welcher 1818 mit seinen Erstlingsopern hervortrat, muß ebenfalls zu den Componisten jener Periode gezählt werden. Bis 1831 hatte er 28 Opern geschaffen, seine bessern Werke componirte er in den dreißiger und vierziger Jahren. Er gehört ohnstreitig zu den fruchtbarsten Tondichtern; die Zahl seiner Opern beläuft sich auf 68, welche er binnen 26 Jahren geschaffen hat. Außerdem componirte er noch Cantaten, Kirchenwerke und viele kleinere Musikstücke, Arien, Lieder, Duette ꝛc. Er ist zwar nicht der größte Componist, aber der größte Geschwindschreiber. Schönheit und Reichthum der Melodik, dramatische Charakteristik und Lebendigkeit, effectvolle Instrumentation sind seinen bessern Opern zu eigen. Die Mehrzahl ist aber mit einer Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit geschrieben, wodurch die schönsten Melodien zur Bedeutungslosigkeit herabsinken, weil die Ausarbeitung, Instrumentation und Harmoniesirung zu liederlich sind. „Lucia di Lammermoor“, „Lucrezia Borgia“, „La favorite“, „Liebestrank“, „Regimentstochter“ und „Belisar“ gehören zu seinen besten Werken, welche sich noch viele Jahrzehnte auf der Bühne erhalten werden. Hinsichtlich des Styls steht er gleichsam in der Mitte zwischen Rossini und Bellini. Dieses Dreigestirn ist es, welches in Italien die Oper an Form und Inhalt erweiterte und durch schöne Melodik bereicherte.

Blicken wir nach Frankreich. Dort hatte der Italiener Cherubini italienische Melodik, französische Keckheit und deutsche Gedankentiefe in seinen Opern ver-

einigt. Boieldieu repräsentirt mehr den französischen Charakter. Beide Componisten gehören eigentlich dem Schluß des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts an, doch ragen sie auch in die Restaurationsperiode. Boieldieu hat seine drei besten Werke: „Calif", „Rothkäppchen" und die „weiße Dame" in den Jahren 1801 bis 1835 geschrieben. Der eigentliche Restaurationscomponist, welcher vorzugsweise den französischen „Esprit" repräsentirt, ist Auber. In seinen Opern hat das französische Nationalleben Tongestalt angenommen. Er trat 1813 mit einer komischen Oper — „Le sejour militaire" — in die Oeffentlichkeit, erlangte aber keinen Beifall; ebensowenig mit der komischen Oper „Le testament et les billets doux", welche er 1819 aufführen ließ. Das schreckte den Muthigen nicht. Im folgenden Jahre brachte er wieder eine auf die Bühne, „La bergère chatelaine", welche sehr gefiel und ihn zu neuer Thätigkeit anspornte. 1821 ließ er „Emma ou la promesse imprudente" aufführen und hatte dasselbe Glück. 1822 trat er mit Scribe in Verbindung, der ihm dann lauter gut angelegte Libretti schrieb, so daß er jedes Jahr eine neue Oper in die Welt schickte und stets glänzende Erfolge erlangte. 1822 erschien „Leicester", 1823 „La neige"; von da an verging kein Jahr, ohne daß er nicht eine Oper auf die Bühne brachte. Sein größtes wahrhaft dramatisches Werk „La muette de Portici" erschien 1828 und elektrisirte die ganze Menschheit, so daß die Oper noch heute in allen fünf

Welttheilen mit den glänzendsten Erfolgen über die Bühne geht. Dieses vortreffliche Werk und die komische Oper Fra Diavolo, welche 1830 zur Aufführung kam, werden noch lange Zeit als Lieblingsstücke genossen und bewundert werden.

Auber entfaltet seine Meisterschaft und seine größten Vorzüge hauptsächlich auf dem Gebiet der komischen Oper. Darin bringt er das ganze heitere, neckende, ausgelassene, lustige und komische Nationalleben der Franzosen zur wahrhaft klassischen Darstellung, wie noch kein französischer Tondichter vor ihm und nach ihm vermocht hat. Höchst pikant erfundene lebensvolle Melodien, sprudelnde Sinnenlust; bewegliche Rhythmik, effectvolle, glänzende und sehr oft dramatisch angemessene Colorirung durch die Instrumentation, treffende Characterisirung der Situationen und Individuen, feiner scenischer Takt, das sind seine großen Vorzüge und Haupteigenschaften. Das Heroische und Tragische scheint weniger sein Element zu sein. Doch hat er uns an der „Stummen von Portici" ein Werk dieser Art geschaffen, das unter die besten Meisterwerke gerechnet werden muß. Glühende Begeisterung, feurige Leidenschaft, dramatisch wahre Charakteristik, wundervolle, tiefergreifende Melodik nebst effectvoller und angemessener Harmoniesirung und charakteristische Instrumentation, das sind die hohen Vorzüge, wodurch das Werk nicht nur in der Kunst-, sondern auch in der Weltgeschichte wahrhaft Epoche machte.

In der Kunstgeschichte war die „Stumme" in so-

fern von epochemachender Bedeutung, daß sie als erste große heroisch-tragische Oper erschien, wodurch diese Kunstgattung Bürgerrecht erlangte, weil sie durch ein wahrhaft bedeutendes Werk repräsentirt wurde. Denn die frühern Opern dieser Art hatten nicht die meisterhafte Vollendung und verschwanden nach einigen Aufführungen. Erst nach der „Stumme" und „Tell" konnte ein Robert und die Hugenotten geschaffen werden. Die Bahn der großen Oper war nun glücklich gefunden, worauf weiter gebaut werden konnte. Auber hat in die 40 Opern geschrieben, von denen die Mehrzahl mit Beifall aufgenommen wurde. Außer den oben genannten componirte er noch: Le maçon 1825, La fiancée 1829, Le serment 1832, Gustave 1833, Lestocq 1834, Le cheval de bronze 1835, Le domino noir 1837, Les diamants de la couronne 1841, La siréne 1844, Haydée 1847, Le lac des fées 1839, La part du diable 1843, Marco Spada 1852, Jeane Bell 1855, La fiancée du roi de Garbe kam 1864 zur Aufführung. Dies sind seine bekanntesten, welche ins Italienische, Deutsche, Englische und in noch viele andere Sprachen übersetzt und in allen Ländern beliebt wurden. Seine neueste: „Ein Glückstag", ward auch beifällig aufgenommen. Ueberblicken wir nun diese Geistesthätigkeit auf dem Gebiet der Oper in den drei Culturländern, so ergiebt sich zuerst als Hauptresultat:

Jede Nation manifestirte und prägte ihr eigenthümliches Nationalleben in Tongebilden aus, vorzugs-

weise in der Oper, wodurch, wie ich schon oben darlegte, jene drei Stylarten erzeugt wurden, welche gleichsam die Physiognomie des Nationalcharakters repräsentiren. Und in dieser Hinsicht konnte ich mit Recht sagen: le style c'est la nation. Freilich kommen in den Werken der Tondichter jener drei Völker auch die allgemeinen Gefühle der gesammten Menschheit zur Darstellung, es pulsirt in ihnen das Geistesleben in der Totalität, wie es in allen Erdenkindern lebt und sich durch Poesie und Musik kund thut. Aber das eigenthümlich Nationale, ich möchte sagen das „exclusiv Nationale", was nur jeder Nation eigenthümlich angehört, den andern Völkern nicht, oder nur im geringen Grade eigen ist, dieses particularistische Nationalleben hat sich hauptsächlich in der Musik der drei Culturvölker als italienischer, französischer und deutscher Styl manifestirt.

Es geht hierbei ganz so wie mit dem Charakter der Individuen. Jeder Mensch unterscheidet sich durch eigenthümliche Charakterzüge von Anderen, dies ist selbst unter Eltern und Kindern der Fall. Ja es können sogar zwei Geschwister einen und denselben Grundcharakter haben, nämlich Sanguiniker, Phlegmatiker oder Melancholiker sein, unterscheiden sich aber dennoch durch viele besondere eigenthümliche Charakterzüge von einander. Das allgemein Menschliche ist Allen zu eigen, aber die Scala der Gefühlsregion und die Temperamentsverschiedenheit ist so unermeßlich reich und groß, daß eine wahre Unendlichkeit in der Variation des See=

lenlebens stattfindet. Man kann wohl apodictisch behaupten, daß auf der ganzen Erde nicht zwei Menschen sich an Geist und Charakter ganz und gar gleich sind, so unermeßlich reich und mannigfaltig manifestirt sich das Seelenleben. Aber so wie Familien einen gewissen Grundtypus einer Charaktermanifestation repräsentiren, so auch die Nationen der Erde, hauptsächlich die Culturvölker. Und diese ihnen eigenthümlich angehörenden Temperaments und Charakterzüge sprechen sie in ihren Kunstgebilden aus, manifestiren sie vorzugsweise durch Poesie und Musik und bilden hierdurch eigenthümliche Ausdrucksweisen, welche ich als verschiedene Stylarten oben gekennzeichnet habe.

Die sogenannte Restaurationsperiode hat unter anderm vorzugsweise das Verdienst, die eigenthümlichen Nationalcharakterzüge in der Musik der drei Culturvölker zum prägnanten Ausdruck gebracht zu haben. Zwar existirte schon früher eine Charakterverschiedenheit zwischen deutscher und italienischer Musik, die französische war aber mehr italienisch gefärbt; jedoch wurde diese Charakterverschiedenheit in jener Periode bestimmter, nationaler und eigenthümlicher, als z. B. im 18. Jahrhundert. Die Franzosen haben hauptsächlich erst durch Auber ihren wahren Nationalcomponisten erlangt, der den echt französischen Charakter durch seine Werke zur naturgemäßen Darstellung gebracht hat. Dies ist das eine Verdienst der Restaurationszeit.

Das andere besteht in der Bereicherung des Seelenlebens, d. h. in der Darstellung neuer, in der Mu-

sik noch nicht geschilderter Gefühlssituationen, welche naturgemäß auch neue Ausdrucksweisen, neue Melodien, Harmonien und Instrumentirungsmittel erzeugten, wodurch die Oper ebenfalls vervollkommnet wurde.

Das dritte Hauptverdienst besteht in der Vervollkommnung und freiern Behandlung der musikalischen Formalistik. Und dies war die größte Nothwendigkeit, sollte die Oper sich zum musikalischen Drama gestalten

Der Geistesgehalt soll sich die ihm adäquate Form verzeugen, die vorhandenen Formen umgestalten und neue bilden. In der Musik hieß es aber: der Inhalt muß sich in die Formen fügen, diese dürfen nicht verletzt werden. Das war die Periode des musikalischen Formalismus, welcher die Oper und Instrumentalmusik lange Zeit beherrscht hat.

Aber wie waren jene Formen der Arie, Chöre &c. entstanden? — Wer hatte diese bestimmten Gestalten als ewige Kunstgesetze aufgestellt? —

Das lehrt die Geschichte der Musik. Nachdem die Tondichter Jahrhunderte in der Irre herumgefahren, die verschiedenartigsten Tongebilde erzeugt und sich in den mannigfaltigsten Sätzen, Gängen und Perioden herum gewandt hatten, mußten sie endlich zu bestimmten Gestalten kommen und den Inhalt zu fixen Formen krystallisiren. Daß man aber diese Formgestalten als ewige, nicht zu verletzende Kunstgesetze aufstellte, war Unsinn. Form, sogar eine sehr klare und bestimmte Form muß jedes Musikstück haben. Formlose

Musik, d. h. ein ewiges Umherirren aus einer Tonart in die andere, immerwährendes Moduliren und gangartiges Umherstreifen ist unästhetisch, unverständlich und gewährt keinen Genuß, wird sogar langweilig. Daraus folgt aber nicht, daß jede Arie, jedes Duett, Terzett und jeder Chor gerade dieselbe Form haben muß, wie sie Gluck und Mozart geschrieben! Es braucht nicht jede Arie erst als Einleitung ein Recitativ, dann zwei Hauptthemata mit bestimmten Wiederholungen zu haben. Ja, es ist überhaupt nicht nöthig, daß alle Musikstücke in die bestimmten Arien-, Duett- und Chorformen gegossen werden, wie sie beide genannten Meister componirt haben. Dies war die große Schattenseite der nachfolgenden Tondichter und das Haupthinderniß der dramatischen Wahrheit und wirklichen dramatischen Oper. Und hierin verharren auch die sogenannten Restaurationscomponisten und bringen ebenfalls in ihren Opern die früheren, von Gluck und Mozart weiter ausgebildeten Formen.

Nur in einer Hinsicht schritten sie darüber hinaus. Sie verbannten den Dialog aus der großen Oper, gestalteten die Scenen größer und lehrten überhaupt die Musik sprechen; d. h. sie cultivirten jenes Parlando, wo der Sänger gleichsam singend spricht, in gefälligen Tongestalten und beweglichen Rhythmen spricht und Erlebnisse klar verständlich erzählt, sich sogar streitet und zankt. Man denke an das beühmte, wahrhaft classische Zankduett im „Maurer' und Schlosser" von Auber.

Dergleichen erzählende, sprechende und diskutirende

Situationen geben die frühern Operncomponisten gewöhnlich in der Recitativform.

Die Arien, Duette, Chöre 2c. eines Rossini, Auber u. A. sind zwar in denselben Formen gehalten, wie sie im vorigen Jahrhundert üblich waren. Doch thaten sie einen Schritt vorwärts in der Bildung jener dramatischen Scenen, wo Chorsätze, Arien- und Duettstücke je nach der Situation, mit einander wechseln, wie z. B. gleich die erste Scene in der Stumme. Der Chor preist das aus „Hymens beglückendem Bande" fließende Glück, aber nur in wenigen Takten; hierauf spricht Alphonso zuerst seine Gewissensbisse aus und fällt dann in ein wirklich tiefergreifendes Klagelied über seinen Treubruch gegen Fenella. Der Chor stimmt wieder seinen vorigen „glückpreisenden Gesang" an, Alphonso kann aber nicht heiter werden und fühlt seine Gewissensbisse um so mehr, denn die rauschenden Freuden, der Jubel der Menge umnachtet seine Seele und zerreißt ihm das Herz. —

In den frühern Opern war jede Arie, jedes Duett Terzett und jeder Chor ein für sich bestehendes Musikstück, ohne nähern Zusammenhang; eine Ueberleitung fand nicht statt. Also, wie ich schon oben sagte, ein Stückchen gesungen, eine Weile gesprochen, wieder gesungen und abermals gesprochen. Wie sollte dabei dramatische Einheit erzielt werden können? Die Situationen, welche Mozart in seinen Arien, Duetten und Chören dargestellt, sind größtentheils unübertrefflich hinsichtlich der dramatischen Wahrheit, nur fehlt ihnen das

einigende Band, es existirt kein Zusammenhang unter den Musikstücken, folglich werden auch die Situationen und Handlungen nicht miteinander verknüpft sondern, nur lose aneinander gereiht. Die Componisten der Restaurationszeit machten nun den Fortschritt, daß sie mehrere Handlungen und Situationen mit einander musikalisch verbanden und dadurch jene großen Scenen schufen, wo Arien, Chöre, Recitative, Duette etc. abwechselnd erscheinen, je nachdem es die Situation des Textes erfordert; jedoch sind alle diese Musikformen eng miteinander verbunden, bilden nur ein Ganzes; der Chor modulirt in die Arie, die Arie ins Duett, Terzett und dieses wieder in den Chor u. s. w. Hierdurch wird die Oper erst zum fortgehenden handelnden Drama. Jetzt vermögen auch die Dichter bessere dramatische Texte zu schaffen als früher. Während sie früher dieselben ganz schablonenmäßig arbeiten und den herkömmlichen Musikformen anpassen mußten, können sie dagegen jetzt viel freier nach ihrer Intention dichten. — Wie verhielt sich nun Meyerbeer während dieser Geistesthätigkeit seiner Zeitgenossen?

Nur lernend!

Von 1813 bis 1824, wo er den Crociato und mit ihm die letzte „exclusiv italienische Oper“ schrieb, producirte er fortwährend und erzeugte jene Anzahl Opern, die ich oben genannt und geschildert habe. Dann pausirte er mehrere Jahre, lernte, studirte und beobachtete die Erfolge eines Weber, Rossini, Donizetti und Bellini. In Frankreich studirte er das Nationalleben

der Franzosen, lebte sich in ihre Gefühls- und Gedankenwelt und sah Aubers glänzende Erfolge, welche dieser mit seinen Opern und vorzugsweise mit der „Stumme“ erreichte. Nachdem also Spontinis Cortez und Vestalin, Rossini's Othello und Tell, Aubers Stumme und Weber's Freischütz, Oberon und Euryanthe erschienen waren und das Publikum überall begeisterten und zu stürmischem Beifall elektrisirten, konnte Meyerbeer nicht mehr so kleine italienische zweiactige Concertopern schreiben, sondern mußte sich ebenfalls größere Ziele stecken und höhere Zwecke verfolgen. Wie gesagt, er pausirte im Componiren, studirte aber desto fleißiger. Das Nationalleben der Deutschen, Italiener und Franzosen hatte er in allen Gedankenbeziehungen und Gefühlsregionen nicht nur gründlich kennen gelernt, sondern sich auch hinein gelebt und ihre Freuden und Schmerzen mitempfunden. Sein Herz war weiter und reicher an Gefühlen und sein Geist reicher an Ideen und somit cosmopolitischer geworden. Diese geistige Umwandlung mußte ganz naturgemäß den größten Einfluß auf sein Productionsvermögen ausüben, seine ganze Schöpferthätigkeit in neue Bahnen treiben und ihr eine höhere Richtung geben.

In jene Zeit fiel auch ein in sein Leben tiefeingreifendes Familienereigniß, nämlich seine Verheirathung. Er lernte der Liebe höchste Lust und Seligkeit kennen, genoß die paradiesischen Freuden des Ehestandes, welche nur eine tiefgefühlvolle und treu liebende Gattin zu gewähren vermag. Leider sind die Freuden der Erde

nur zu kurz, die Stunden der Glückseligkeit fließen schnell dahin und es folgt der bittre Wermuthskelch mit seinen unzählbaren Thränen und Seufzern. Noch keinem Sterblichen wurde ein ungetrübtes Erdenglück zu Theil, wie hätte Meyerbeer eine Ausnahme bilden sollen! Zwar geschützt vor den schwer drückenden Sorgen ums tägliche Brod, konnte er nicht nur seinen Studien ungestört nachleben, sondern auch wohnen und reisen wo und wohin er wollte; aber seine bevorzugte Stellung hinsichtlich der irdischen Glücksgüter schien hauptsächlich den Neid und Haß um so mehr zu entflammen und die schmähenden und verleumderischen Zungen und Federn in Bewegung zu setzen. Jedoch war dies nicht der einzige Wermuthstropfen, der seine Lebensfreuden verbitterte; es traf ihn noch ein anderes Weh, was ihn viel tiefschmerzlicher berührte als die rohen Schimpfereien gehässiger Kritiker und unverständiger Laien. Während der himmlisch süßen Glückseligkeit ehelicher Liebe griff der unerbittliche Tod mit eisiger Hand in das wonnevolle Familienglück und raubte das erstgeborne Kind. Dieser Todesfall schmetterte ihn sehr danieder und lähmte sogar für einige Zeit seine Schöpferthätigkeit, wie ich schon oben bemerkte.

Noch im hohen Alter, wo doch alle Wunden des Herzens vernarben, erzählteer mir oft mit schmerzlicher Rührung: „daß ihn dieser Todesfall tief gebeugt und für lange Zeit zum Schaffen unfähig gemacht habe.“

„Sie sind Garçon und haben solche Leiden noch nicht erlebt, werden es sich also nicht denken können,

wie mir durch den Tod meines geliebten Kindes zumuthe ward. Ich war ganz unfähig zu componiren, daher entstand eine große Pause in meiner Thätigkeit. Lesen, Studiren, Reisen und der Aufenthalt in Paris brachten Linderung und erneuerten die Lust und den Trieb zur Schöpferthätigkeit." —

So sprach Meyerbeer als Sechziger zu mir über dies betrübende Ereigniß. Auch der Tod seines Vaters 1825 hatte ihn schwer niedergebeugt. Aber sowie die Verwundung und Krankheit der Perlmuschel die kostbaren Perlen erzeugt, so erzeugen die Leiden und Thränen der Dichterherzen jene tiefergreifende Poesie und Musik, welche uns zu Thränen der Wehmuth bewegt und in dieselbe elegische Seelenstimmung versetzt.

So geschah es auch mit Meyerbeer. Er hatte gelebt, geliebt und gelitten; viele Freuden genossen und mancherlei Schmerzen gekostet, der Erde höchste Lust und größte Qual durchlebt und kennen gelernt. Demzufolge mußte sein Seelenleben reicher und tiefer an Gefühlen und Empfindungen werden, welche sodann lautbar wurden und sich zu wonnevollen Tongestalten bildeten, die noch heute Geist und Herz erfreuen und zu tiefem Mitgefühl bewegen.

Die Bereicherung seines Geistes an Kenntnissen und höhern Gesichtspunkten habe ich schon oben mehrmal erwähnt. So ausgerüstet mit neuen Ideen und tieferem Gefühlsleben, begann er 1829 seinen „Robert" zu componiren, vollendete das Werk 1831 und brachte es

am 21. November desselben Jahres in der großen Oper zu Paris zur Aufführung. Den Beifallssturm zu beschreiben, den diese Oper erlangte, ist nicht möglich. Ueber ein halbes Jahr lang wurde sie fast täglich gegeben und füllte das Haus bis zum letzten Platz. Nach einigen Monaten ging sie über alle großen Bühnen Europas und binnen Jahresfrist hatte sie die Welt durchwandert. Solch ein Wunderwerk hatte man noch nie gesehen und nie gehört. Decoration, Costüme und Maschinerie haben allerdings großen Antheil an dieser Bezauberung des ganzen Publikums; wer aber der Musik nicht die größte Wirkung hierbei zuschreibt, der ist vom gehässigsten Vorurtheil erfüllt, welches sein Urtheil trübt und für die überreichen Schönheiten blind macht. Ja, man kann zuversichtlich behaupten, daß es nicht verblendete Urtheilskraft ist, welche schmäht, sondern Judenhaß; der Ingrimm und Haß gegen das aufkommende geistreiche Judenthum ist es, welcher diese tadelnden Kritiken dictirt. Die Tadler werden gewiß eben so tief von den Schönheiten des Werks ergriffen, wie Millionen Andere, sie gestehen es nur nicht ein, ihr Parteihaß läßt es nicht zu, die wahre Meinung auszusprechen.

Einer meiner Bekannten in einer kleinen Stadt, tüchtiger Musiker und Musikkenner, hatte Jahre hindurch fast alle tadelnden Recensionen über Meyerbeer's Opern gelesen, die bis dahin geschrieben waren und hierdurch einen solchen Haß gegen diesen Mann und dessen Musik gefaßt, daß er keinen Takt von ihm hö-

ren mochte; am allerwenigsten bequemte er sich zum Studium einer Partitur oder eines Clavierauszugs. Mit ihm ruhig, vernünftig darüber zu reden, war ganz unmöglich, denn er erging sich nur in Schimpfereien über diesen „Nachahmer“ der Italiener und Franzosen. Der Mann war auf gewöhnliche Art nicht zu curiren. Einstmals befanden wir uns in Leipzig und machten eine Abendpromenade. Beim Theater angelangt, sahen wir die zahlreichen Besucher sich eindrängen. Ich beredete meinen Freund zum Eintritt auf gerathewohl. Er wußte nicht was gegeben ward, und daher gelang es mir, denn die „Hugenotten“ standen auf dem Repertoir. Als er im Hause auf den Zettel blickte, wurde er ärgerlich und wollte wieder zurück. Mein Tadel über sein kindisches Benehmen bewirkte sein Bleiben. Er sah, hörte, zeigte sich anfangs verdrießlich, bald merkte ich jedoch, daß er ebenfalls wie andere Leute ergriffen nnd bewegt ward. Am Schluß der Vorstellung erklärte er mir, daß er nun eine bessere Meinung von Meyerbeer habe, von Effecthascherei könne er ihn aber nicht freisprechen. Mein Freund studirte jedoch von der Zeit an dessen Partituren, hörte die Opern und wurde binnen Jahresfrist ein ebenso großer Verehrer wie er früher Gegner war. Dergleichen Bekehrungen sind vielfach vorgekommen. Man denke an Rellstab und andere zahlreiche Kritiker und Künstler, welche die Macht der Töne von ihrem Judenhaß und Vorurtheil befreit hat. In denjenigen Köpfen aber, wo das Dogma der Classi=

cität den Geist absolut beherrscht, die also das goldne Zeitalter der Musik bis Mozart und Beethoven datiren und alle Nachfolger für Eklektiker und Sünder erklären, da vermag kein süßer Tonzauber zu bekehren, denn diese orthodoxen Classiker sind von ihrer falschen Kunstansicht durchaus nicht zu curiren. Lassen wir sie auf ihren Glauben selig werden, wir wollen uns indessen an Meyerbeer's Musik erfreuen und zu neuer Lebensthätigkeit begeistern.

Andere Kritiker, z. B. gewisse Tagesrecensenten besprechen die Oper eines Bellini, Donizetti, Verdi ꝛc. ziemlich nachsichtsvoll; erscheint aber ein Meyerbeer'sches Werk auf der Bühne, so reden sie wie über die verworfenen Thaten eines Verdammten! Auch ich zeige des Mannes Schwächen, muß aber auch dessen Vorzüge rühmen.

In den vorigen Abschnitten habe ich die Werke der Knaben- und Jünglingsjahre besprochen, die er von seinem funfzehnten bis zum dreißigsten Jahre geschrieben; jetzt will ich zu den reifern Produkten der Mannesjahre übergehen und seine wahrhaft großen dramatischen Opern und den sich darin manifestirenden Styl charakterisiren.

Die Zeit der Mannesjahre.

Vierzehnter Abschnitt.

Dritte Periode.
Robert der Teufel, die Hugenotten, Struensee, der Prophet.

Versetzen wir uns ins frühe Mittelalter, in die Zeit der Ritter und Tournire, wo die christliche Glaubensanschauung mit Himmel und Hölle die Geister noch total beherrschte und das Klosterwesen ein Schauplatz der Frömmigkeit, aber auch der Laster war. Was in der Poesie erblühen soll, muß im Leben untergehen.

Ja, poetisch war das Mittelalter, höchst poesievoll, jedoch fehlte auch die faustdicke Prosa nicht; sogar eine grauenhafte, schaudervolle Prosa, wie sie in unserm humanen Zeitalter nicht mehr zu finden ist. Dennoch bietet jenes Stück Weltgeschichte eine unermeßliche Zahl poetischer Sujets für alle Kunstgattungen. Selbst das, was damals Prosa war, nämlich: sehr gemeine Niederträchtigkeiten des Lebens, erscheint uns jetzt in einem andern Lichte, im verklärten Lichte der Phantasie und gestaltet sich im Geiste des Dichters zur Poesie.

Unzählige Romane und Dramen haben ihre Stoffe aus der Rüstkammer des Ritterthums gewählt, weni-

ger noch die Oper; obgleich gerade für sie dieses Feld am gewinnreichsten ist. Das heutige Drama soll mehr in das Zeitalter der Realität, womöglich in die Gegenwart, oder wenigstens in die nicht zu lange hinter uns liegende Vergangenheit greifen, unsre Ideenwelt, unser gegenwärtiges Ringen und Kämpfen um Freiheit und Recht, unsre Culturbestrebungen zur Verbesserung und Veredlung der Menschheit, überhaupt unser ganzes geistiges Leben der Neuzeit zur Darstellung bringen. Dieses Gebiet ist zwar nicht ganz von der Oper ausgeschlossen, sondern ihr ebenfalls angehörig und mit Erfolg bearbeitet worden; jedoch bietet das Ritterthum und Klosterwesen zahlreichere und effectvollere Opernsujets dar; nur muß man nicht immer in das gar zu altersgraue, uns zu fern liegende Sagengebiet greifen und daraus Stoffe wählen, welche unsrer ganzen Denkungsart zuwider und dem weniger gebildeten Volke unbekannt sind. Scribe hat mit seinem „Robert" einen glücklichen Griff gethan, das Ritter- und Klosterwesen zwar nicht mit seinen Tugenden, sondern mit seinen Lastern, das leichtsinnige Ritter- und Nonnenleben aber überhaupt sehr gut dargestellt. Beiläufig gesagt: Scribe hat den Text zu Robert nicht allein, sondern im Verein mit Delavigne geschrieben.

Die ganze Idee ist nicht so absurd, wie manche Schriftsteller glauben. Daß eine adelsstolze Dame viele Freier durch Coquetterie anzieht, dann abweist und zuletzt in die Hände des Bösen fällt, passirt noch heutzutage nicht nur in der Aristokratie, sondern in

allen Lebenssphären. Prosaisch nach unsern jetzigen Verhältnissen ausgedrückt, heißt es: gar manche Schöne, welche zahlreiche Heirathscanditaten angelockt und dann abgewiesen, fiel endlich in die Hände eines Wüstlings oder Bösewichts. Es ist dies eine ganz gerechte Strafe für jene Damen, welche liebeglühende Jünglinge fesseln, ihnen goldne Hoffnungen machen und — einen Korb geben. Edle Männerherzen haben sie verwundet und fallen dann in die Umarmung eines Taugenichts. So die schöne Bertha, der alle Freier zu schlecht und noch manche andre Schöne heutigen Tages. Daß die Sprößlinge solcher Ehen Leichtfüße, Taugenichtse werden, ist ebenfalls eine tägliche Erfahrung; kein Wunder, wenn Robert ein solcher Ausbund wird, daß man ihn den Namen des bösen Prinzips beilegt. Er, der alle Mädchen verführt und der Schrecken der Umgegend ist, wird jedoch durch edle Frauenliebe und durch die heiligen Gesänge der christlichen Religion aus den Händen des Satans befreit, gerettet und wieder in den Schoß der seligmachenden Kirche geführt. Eine herrliche und wahrhaft poetische Idee!

Die heiligen Gesänge der Kindheit, als er noch mit der Mutter betete, o! wie ergreifen und bewegen sie Roberts Herz, das im Sündenleben verhärtet, allen Mahnungen der Religion und Mutterliebe unzugänglich war. Diese heiligen Gesänge der Kindheit rufen wieder alle edlen Seelenregungen der Jugend wach, ziehen ihn aus dem Pfuhl des Lasters, führen ihn auf

die Tugendbahn und somit in den Himmel der ewigen Liebe und Seligkeit.

Daß den Sündern, folglich auch den schönen Sünderinnen, nicht eher die ewige Ruhe zu Theil wird, bis sie ihre Schuld gebüßt und gesühnt, daß sie also um die schauerliche Mitternachtsstunde wandern müssen, und die Unverbesserlichen auch in der Schattenwelt ihr voriges Sündenleben fortsetzen, wie die Nonnen im „Robert", ist ja eine christliche Idee, welche bis in die Neuzeit herrschte und sogar noch heute, wenn auch nur von einem kleinen Publikum, geglaubt wird. Ist diese Idee der christlichen Glaubensanschauung des Mittelalters nicht ebenfalls höchst poetisch?!

Poetisch und zugleich philosophisch. Weshalb soll also der Operndichter dieselbe nicht verwenden, da sie doch ein höchst wirkungsvolles Motiv repräsentirt? Ich wüßte keinen Grund der Verneinung, denn mit dem abthunsollenden Worte „absurd" wird nichts verneint und nichts bewiesen. Das kann Jeder sagen, ist aber kein begründetes Urtheil. Ich finde also die Idee des nächtlichen Nonnentanzes nicht verwerflich, nicht „absurd", wie manche Kritiker, welche weiter gar nichts auf der Bühne sehen wollen, als die hausbackne Alltagsprosa des gewöhnlichen Lebens. Jedoch ist diese Scene ganz gegen Meyerbeer's Willen eingewebt, der sich lange dagegen sträubte, wie Verron berichtet.

Und wie hat Scribe die Charaktere gezeichnet? Meines Erachtens ganz gut. Die Mäkelei scheint mehr aus Haß gegen das fremde, französische Produkt

entstanden zu sein. Achten und schätzen wir deutsche Poesie und Kunst hoch, sehr hoch! nur lassen wir uns nicht aus Fremdenhaß zur Geringschätzung der Produkte anderer Völker bewegen. Das bringt uns keinen Gewinn, sondern schändet unsre Ehre. Jede Nation sei der andern gerecht in der Beurtheilung ihrer Geistesthaten. Ja, die Culturgeschichte lehrt uns, und ich habe es ebenfalls schon vielfach bewiesen, daß diejenigen Völker, welche Kunst und Wissenschaft aller andern Nationen, also die Geistesprodukte aller Zeitalter studirten und sich geistig assimilirten, die größten und mächtigsten Fortschritte in der Geistescultur machten, somit auf die Schultern ihrer Vorgänger traten und zu geistigen Flügelmännern der neuen Zeit wurden. So einst die alten Griechen, welche die Cultur des Orients in sich aufnahmen und geistig neu gestalteten, und in heutiger Zeit vorzugsweise die Deutschen, nächst ihnen die Franzosen, Italiener und Engländer; denn diese vier Culturträger der Gegenwart haben die ganze Geistescultur der Vergangenheit geistig assimilirt und hierdurch eine höhere Geistesstufe, ein neues und höher stehendes Culturleben erzeugt. Jede neue, höhere Culturperiode wurzelt in der vorigen, ist gleichsam nur Blüthe und Frucht der frühern Geistesarbeit. Dies ist eine schon längst erwiesene, heute nicht mehr zu bestreitende Wahrheit. Ebenso, daß diejenigen Völker, welche sich wie die Chinesen und Japanesen von anderen abscheiden, förmlich abschließen, in ihrer Geistescultur wenig Fortschritte

machen, ja sogar stehen bleiben. Denn die sich durch eine Mauer abschließenden Chinesen verharren heute noch auf demselben Standpunkte, den sie vor zwei Jahrtausenden einnahmen. Also nochmals gesagt, schmähen wir die Geistesprodukte andrer Völker nicht, studiren und genießen wir sie; ihre Vorzüge und Schönheiten werden uns erfreuen, und ihre Schwächen belehren, wie wir es besser machen müssen, um vollkommnere Werke zu erzeugen. Sie werden uns nicht nur belehren, sondern auch neuen Stoff bringen, neue Ideen in unserm Geiste hervorrufen. Denn das Studium der Geisteswerke aller Völker hat eben die Folge, daß es uns nicht nur mit Kenntnissen und Ideen bereichert, sondern zugleich den Geist zur Erzeugung neuer Ideen sollicitirt. Dies ist nicht nur in Wissenschaft und Poesie, sondern auch in der Musik eine ganz naturgemäße Erscheinung und psychologische Nothwendigkeit. Hören wir schöne ergreifende Melodien, so werden wir innerlich erregt und zur Melodienbildung animirt. Gedanken erzeugen und rufen neue Gedanken hervor. Schätzen wir also das Gute und Schöne, woher es kommen mag, ob von den Franzosen oder Italienern; ihre Werke werden uns ganz sicherlich zur Schöpferthätigkeit anregen, denn eine gedankenerzeugende Kraft wohnt sogar im geringsten Kunstprodukte.

Der Text zu „Robert“ ist, als romantisches Sujet betrachtet, höchst vortrefflich und muß zu den wirkungsvollsten Operntexten gezählt werden. Charakterzeichnung und Diction sind meisterhaft, letztere ganz

besonders gut und leicht zur Composition geeignet. Das Buch entspricht ganz den oben aufgestellten Anforderungen eines guten Operntextes. Robert, ein Saguiniker, lebt leichtsinnig zum Tag hinein, kennt kein größeres Glück, als Spiel und Wein und den Genuß der Schönen. Hierin ein zweiter Don Juan, stürzt er aus einem Genuß in den andern, verführt zahlreiche in der Blüte stehende Mädchen, verspielt Hab und Gut, — aber Alles aus purem Leichtsinn und durch die gewaltige Macht der Verführung. Durch dieses Sündenleben zwar sehr verstockt, ist er doch nicht ganz verhärtet, sondern noch edlern Seelenregungen zugänglich, demzufolge wird er durch die Liebe und heiligen Religionsgesänge der Kindheit endlich aus Satans Händen gerettet.

Isabella, eine stolze Prinzessin, fühlt zwar der Liebe Macht, kann aber entsagen, wenn nöthig; doch das Glück ist günstig und befriedigt ihren Herzenswunsch. Als Gegensatz steht Alice, das einfache fromme Landmädchen da, welche ihre heilige Aufgabe, Robert zu retten, ihn mit der Mutter Willen bekannt zu machen, zu erfüllen strebt und sich selbst vor dem Teufel nicht fürchtet, denn sie vertraut dem Schutz des Himmels, an welchem die Macht des Bösen scheitert. Und wie treffend ist Freund Bertram gekennzeichnet! So recht halb Mensch, halb Teufel, glaubt er in der Hölle glücklich zu werden, wenn er den Sohn mit hinunter nehmen kann. Um ihn für sich zu retten, ihn der Hölle zuführen zu können, muß er ihn an

Leib und Seele verderben, gänzlich ruiniren. Doch die Macht des Guten besiegt die Künste der Hölle; Religion und Liebe führen Robert wieder auf die Bahn der Tugend. Die Musik, die religiösen Gesänge der Kindheit erweichen das verstockte Herz und — der Himmel hat gesiegt. Ist das nicht eine hohe und schöne poetische Idee! Dabei führt uns die Oper so recht in die Romantik, in den Aberglauben des Mittelalters und gibt uns ein treues naturwahres Charaktergemälde der Ritterzeit.

Und wie hat Meyerbeer diesen Text componirt? Das weiß die Welt. Doch ist es nöthig, einige Worte darüber zu sagen, um seine dritte Entwicklungsphase zu kennzeichnen. Denn mit „Robert" ist er abermals in ein neues Stadium productiver Thätigkeit getreten. —

Diese Oper erschien, wie schon gesagt, nach einer langen Pause von sieben Jahren. Was er indessen durchlebt, studirt, gefühlt, empfunden, durchdacht, und wie hierdurch sein Geist und Gefühlsleben bereichert und verinnerlichter, seine ganze Subjectivität vertiefter und viel umfassender wurde, das habe ich schon oben hinreichend dargelegt; betrachten wir nun das Resultat dieser Bildungsthätigkeit. —

Wie Posaunenschall des jüngsten Gerichts ertönen die gewaltigen Klänge des abwärts steigenden Cmoll-Accordes im Anfang der Einleitung zu „Robert." Sie rufen das verschwundene Mittelalter aus dem Schlafe, erwecken die Ritter und Nonnen aus ihren

Gräbern, zaubern die bösen Geister hervor und führen jene Gestalten und Situationen auf die Bühne, welche ein naturwahres Charakterbild jener Zeit des Faustrechts und Aberglaubens repräsentiren. Ja, dieses gewaltige Unisono erweckt auch die todten Nonnen aus ihren Gräbern, um ihre Tänze der Wollust in schauerlicher Mitternachtsstunde tanzen zu können. Diese kleine Einleitung, in welcher sich verschiedene kunstvolle Nachahmungen, Gegenbewegungen, überhaupt Durchführungen des Hauptmotivs entfalten, muß als ein kleines Meisterstück bezeichnet werden.

Aber warum nur eine kleine Einleitung und keine Ouverture? Warum hat Meyerbeer zu seinen großen Opern keine Ouverturen geschrieben?

„Weil dies seine schwache Seite ist und er keine ordentliche Ouverture zu schreiben vermochte.“ So antworten die Gegner Meyerbeer's.

Nun ich dächte, er hätte an der Ouverture zu „Struensee“ der Welt bewiesen, daß er auch in dieser Kunstgattung unübertreffliche Meisterwerke schaffen konnte, wenn er nur wollte.

Zu den frühern zweiaktigen Opern hat er Ouverturen componirt. Bei den großen fünfaktigen unterließ er es, weil sie an sich lang genug und daher zum Theil gekürzt werden mußten. Außerdem war es seine Intention, entsprach seinem Zwecke, die Oper nur mit einer kleinen, aber charakteristischen Einleitung zu eröffnen. — Lustig beginnt das Leben im „Robert“ sich zu entfalten. Der Wein, das Spiel,

die Liebe sind es, welche die Ritter erfreun. Es ist ein frischer, lebensvoller, recht effectreicher Chor, worin sie ihre Lebenslust aussingen. Die Ballade mit Chor, welche die Geschichte der stolzen Bertha erzählt, muß man als den Gesang eines ungebildeten, etwas tölpelhaften Bauern betrachten. Von diesem Gesichtspunkte aus beurtheilt, ist sie ganz charakteristisch. Es ist ja erstes Haupterforderniß der Dramatik, daß jede Person ihrem Charakter und Bildungsstandpunkte gemäß spricht und singt. Der fein Gebildete kann und darf nicht in der gemeinen Sinnes- und Ausdrucksweise des Ungebildeten reden und singen, sondern muß durch gewählte Sprache und edlere Tongestalten seine Gedanken und Gefühle kund geben. Demzufolge wäre es widersinnig, wenn der Ungebildete, oder wenn sogar der ganz rohe Mensch in der höhern, gebildeten Sprache und in veredelten Tonweisen sprechen und singen müßte. Jeder manifestire seine Gedanken und Gefühle in derjenigen Ausdrucksweise, welche ihm im Leben eigen ist, welche seiner Natur, seinem Charakter und seiner Bildungsstufe entspricht. Es paßt hierauf der Gemeinplatz: „Jeder singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.“

Nur dadurch wird musikalische Charakteristik erzielt, werden Charaktere mit ihren psychologischen Eigenthümlichkeiten musikalisch geschildert und als naturwahre Charakter, d. h. als wirkliche Menschen gekennzeichnet. So that es Mozart, vollbrachte es mit unübertrefflicher Meisterschaft in der „Zauberflöte“, im

„Don Juan" und „Figaro". Wer hierin Großes, Unsterbliches schaffen will, muß ihm nachfolgen. In Meyerbeer's frühern Opern trat keine oder nur selten musikalische Charakteristik hervor, standen die Personen ziemlich unterscheidungslos da, eine sprach und sang wie die andere. Im „Robert" erscheinen wirkliche, bestimmte Charaktere, welche sich durch Temperament und Bildung von einander unterscheiden und hinreichend musikalisch gekennzeichnet sind. Das war ein mächtiger Fortschritt hinsichtlich seiner frühern Thätigkeit.

Daß hierdurch die Situationen ebenfalls mannichfaltig gefärbt werden, ist selbstverständlich. So unterscheiden sich also die verschiedenartigen Scenen durch eigenthümliche Charakteristik von einander, wie es durchaus erforderlich ist. Die Tongestalten eines ritterlichen Trinkgelags haben naturgemäß eine ganz andere Färbung als der Nonnentanz in grauenhafter Mitternachtsstunde. Die stolze Prinzessin singt in ganz andern, glänzendern Tonweisen als das einfache Bauernmädchen Alice. Und der leichtsinnige, ritterliche Robert mit seinem Firniß damaliger Weltbildung ergeht sich ebenfalls in andern Tongestalten als der Tölpel Raymund. So könnte man alle Scenen durchgehen und die Verschiedenartigkeit der Charakteristik aufzeigen.

Was die musikalische Formalistik betrifft, so hat er sich auch hierin bedeutend emanzipirt von den ehemaligen feststehenden Arien-, Duett-, Terzett-, Quar-

tett-, Quintett-, Sextett- und Chorformen. Jedoch ganz und gar über Bord geworfen, wie Richard Wagner in seinen neuesten Kunstwerken der Zukunft, hat er sie nicht. Der Grundtypus der frühern Formen ist immer noch vorhanden, nur hat er sie zu großen dramatischen Scenen ausgesponnen und nach dramatischen Zwecken gestaltet. Während in seinen frühern Opern der Text, die Handlung, demzufolge die ganze Dichtung sich nach den musikalischen Formen richten mußte, alle Verse und Scenen für diese Formen geschrieben und angepaßt wurden, hat er dagegen im „Robert" die Formen erweitert und den dramatischen Zwecken dienstbar gemacht.

Rossini und Auber waren ihm hierin vorangegangen, hatten in ihren bessern Opern die frühern Arien-, Duett- und Chorformen zu großen dramatischen Scenen vereinigt, also umgestaltet, je nachdem es die Situation, der dramatische Zweck erforderte.

Wie hätte Meyerbeer, der fortwährend Beobachtende, Studirende, der überall lernte, wo etwas zu lernen war, wie hätte dieser feingebildete Künstler den großen Fortschritt zur Vollendung des musikalischen Dramas nicht erkennen sollen, den jene Männer durch ihre Werke vollbrachten? Dabei lernte er auch erkennen, was ihm bisher gefehlt hatte; nämlich gute, zweckmäßige Operntexte. Zugleich gewahrte er einen Dichter, der sie ihm zu schreiben vermochte. An Auber's Opern erkannte er, daß Scribe allein der Mann sei, welcher gute, wirkungsvolle Texte zu schreiben verstehe, die den Anforderungen der Neuzeit entsprächen. Er

näherte sich ihm und schloß nicht blos ein Geschäfts-, sondern ein wahrhaftes Freundschaftsbündniß mit ihm, was der Welt die herrlichsten Früchte erzeugt hat. Gleich das erste Product dieser Vereinigung war die in allen civilisirten Weltgegenden über die Bühne gehende Oper: „Robert der Teufel", über die ich noch einige Worte sagen muß, ehe ich zu seinen spätern Schöpfungen übergehe.

Außer der Emancipation von dem frühern Formelwesen und der bessern Charakterschilderung, zeichnet sich dieses Werk auch durch schönere, tiefergreifende Melodik, Harmonik und pikante Rhythmik aus.

Die Opern der vorigen Periode haben zum Theil wundervolle Melodien, jedoch überwiegt das Figurenwesen, Passagen und allerlei Sängerkunststücke, und — wie oft bemerkt — die Charakteristik ist zu mangelhaft, bei vielen Scenen gar nicht vorhanden. Die Musikstücke, an sich betrachtet, sind zuweilen, bei den bessern Opern sogar von schöner Wirkung, nur passen sie nicht zur Situation des Textes. Worte und Musik harmoniren nicht, ergänzen sich nicht, sondern sprechen mitunter ganz entgegengesetzte Gefühle und Gedanken aus. Der „Kreuzritter" steht hierin viel höher als die frühern Opern, jedoch vollkommener ist „Robert." Darin läßt sich keine Periode auffinden, welche nicht zur Situation des Textes paßte, nicht die Gefühle und Gedanken der Worte schilderte. Alle melodischen und harmonischen Gestalten, mit einem Wort, die ganze Musik ist hier Dolmetscherin des Textes, schildert die

gesprochnen Gedanken und Gefühle mit wahrhafter, psychologischer Naturwahrheit und zeichnet sich durch Oringinalität, Reichthum der Erfindung und klassische Schönheit aus. Die frühern Formen der Arien, Duette, Chöre etc. hat er erweitert und nach Erforderniß der Situation und dramatischen Zwecke umgestaltet. Und, was das Wichtigste, in der Melodik erscheint ein wesentlich neues Element, ein neuer psychologischer Charakterzug, der in den frühern Opern nicht vorhanden war.

Dieses neue Charakterelement ist der französische Nationalgeist, der den Franzosen nur eigenthümliche **Esprit**, wie er sich in seiner sanguinischen Welt- und Lebenslust manifestirt. Diese sanguinische, zuweilen leichtfertige Welt- und Lebenslust giebt sich in der Musik durch höchst piquante Melodien, hüpfende und springende Rhythmen, glanzvolle Instrumentation und überraschende, mitunter wahrhaft abenteuerliche Modulationen und befremdende Accordfolgen kund. Und da er im „Robert" französische — wenn auch speciell normännische — Charaktere darzustellen hatte, war auch dieses nationale Charakterelement durchaus erforderlich, um die auftretenden Persönlichkeiten nach Charakter, Stand nnd Nationalität musikalisch zu schildern und psychologisch zu kennzeichnen.

Die Werke der ersten Periode sind — wie ich schon oben darlegte — exclusiv deutsch, zuweilen mit pedantischer Deutschthümelei geschrieben; es waltet da-

rin mehr trockne Verstandesthätigkeit, als glühende Schöpferkraft der Phantasie.

Bei den Werken der zweiten Phase fiel er in das entgegengesetzte Extrem. In ihnen dominirt die italienische Melodik in größter wuchernder Ausartung, zum Nachtheil der dramatischen Wahrheit, aber zum Vortheil der concertirenden Sängervirtuosität.

Diese beiden Phasen schöpferischer Thätigkeit hatten für Meyerbeer das Gute, daß er in allen tausendfachen Formen der Melodik, Harmonik und Instrumentation gewandter wurde. Ferner: daß er überhaupt den eigenthümlichen Nationalcharakter der Völker durch Tongebilde zur Darstellung bringen lernte, sein Geist- und Gefühlsleben bereicherte und in seinen Werken austönen lassen konnte.

Diese beiden Uebergangsphasen hatten also eine Bereicherung des Seelenlebens und größere Gewandtheit in der Schöpferthätigkeit zur Folge, welche sich dann im „Robert“ kund that. Erst in dieser Oper beherrscht der Geist alle möglichen Formen mit unbegrenzter Gewalt und verwendet sie zum adäquaten Ausdrucksmittel der darzustellenden Handlungen und der daraus hervorgehenden Gefühls- und Empfindungssituationen. Vergleichen wir den Text des „Robert“ mit den anderen Operntexten, welche Meyerbeer früher componirt hat, so muß Jeder zugestehen, daß er hierdurch ein Sujet mit der gelungensten Ausarbeitung erhielt, wie er es noch nie gehabt hatte. Er bekam daran eine Riesenaufgabe, wie noch kein Tondichter unternommen

hatte. Hier galt es, das romantische Ritterleben der damaligen Zeit im schönen Lande der Liebeslust — Sicilien — zu schildern; dabei aber auch den eigenthümlichen Nationalcharakter der Personen aus der Normandie zur anschaulichen Darstellung zu bringen. Da in diesen fünf großen Acten kein Wort gesprochen wird, so gehörte viel Geisteskraft dazu, um alle dialogischen Scenen so durch Tongebilde zu schildern, daß sie die höchste dramatische Wahrheit athmen und keine Monotonie — etwa durch lange Recitative — erregen. Aber auch die Zeichnung sämmtlicher Charaktere bot enorme Schwierigkeiten dar. Denn in dieser Oper entwickeln sie sich psychologisch und schreiten zum Handeln fort, und das Alles vor den Augen der Zuschauer. Die Dichter haben dies zwar durchgehends angedeutet, jedoch nur in skizzenhafter Form. Sie haben nur ein Skelett gegeben, welches der Tondichter mit Fleisch und Blut erfüllen mußte, um ihm sodann den belebenden Geist einhauchen zu können. Mit welcher unübertrefflichen Meisterschaft Meyerbeer alle diese großen Probleme gelöst, davon giebt der noch auf allen Bühnen der Erde herumwandernde „Robert" hinlänglich Zeugniß und Kunde. Hierin steht jeder Charakter, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechts, für sich in wahrer, plastischer Abgrenzung und Abgeschlossenheit den anderen gegenüber da, lebt und handelt nach seiner nur ihm eigenthümlichen Individualität, wie sie in Berührung und Conflicte mit der Wirklichkeit kömmt.

Blickt man auf den musikalischen Styl dieser Oper,

so findet man eine vollständig eingetretene Metamorphose, die zwar schon im Crociato etwas zum Vorschein kam, hier aber in einer solchen Gestalt auftritt, wie man es bei Betrachtung des Oratoriums und der sieben Gesänge aus den Jahren 1811 und 1812 nicht ahnen konnte. Es ist hierin die innigste organische Vereinigung und Verwachsung der verschiedenen musikalischen Ausdrucks- und Darstellungsweisen vor sich gegangen. Beide früher einseitig hervorgetretene Ausdrucksweisen sind mit dem neu hinzugetretenen französischen Lebenselement organisch vereinigt und zu einer neuen Darstellungsweise, resp. neuem Styl gebildet, welcher als der einzig wahre dramatische Opernstyl bezeichnet werden muß, weil er die Personen nach Charakter, Stand, Nationalität und nach ihrem Zeitalter darstellt, worin sie handelnd auftreten. Diese Musik, resp. dieser Styl schildert alle Situationen und Charaktere nach Ort und Zeit, ist also mit vollem Recht als „historischer Styl" benannt worden. Ich muß ihn als den einzig wahren „dramatischen Opernstyl" bezeichnen.

Hier werden die polyphonen Formen nicht etwa gesucht und wegen ihrer Künstlichkeit eingeführt, um sich bei den Kritikern Respect zu erringen, sondern die Situation ruft sie hervor und bedingt sie. Man denke hierbei an den Chor der Frauen in der vierten Nummer des zweiten Acts. Aber noch verdienstlicher! diese höchst künstlichen polyphonen Formen sind stets mit den schönsten tiefergreifendsten Melodien gebildet. Dies findet man selbst bei den größten Contrapunktisten nur

selten, denn die contrapunktischen Gestalten werden mehr durch kalte Reflexion als durch feurige Phantasie erzeugt. In den frühern Werken Meyerbeer's hatten diese polyphonen Formen nicht den schönen melodischen Gehalt. Im „Robert" und in den Hugenotten beherrscht er sämmtliche polyphonen Gebilde mit erstaunenswürdiger Gewandtheit und erreicht durch sie die großartigsten dramatischen Effecte.

Der wahrhaft systematische Formalismus der Melodik, welche in den Werken Meyerbeers aus seiner zweiten Schöpferperiode dominirend ist, wurde schon im „Crociato" modificirt und mehr nach dramatischer Anforderung gestaltet; im „Robert" ist er beseitigt und sind hier die Melodien nach dramatischen Zwecken gebildet. Man verstehe diesen Ausspruch nicht falsch und glaube etwa, ich meine die Melodie an und für sich betrachtet, — welche gewisse Reformatoren der Oper heutzutage ganz daraus verbannen wollen, — sondern es ist nur, wie ich schon oben erwähnt habe, jener Periodenformalismus der Melodie gemeint, wo also jede begonnene Melodie ohne Unterbrechung und etwaiges Dazwischenreden in vollzähliger Satz- und Periodenform zu Ende geführt wird, ganz unbekümmert um die dramatische Situation. Denn diejenigen Personen, welche Etwas zu sagen, dringend zu erwidern und drein zu sprechen hatten, mußten ganz ruhig abwarten, bis der Gegner die angefangene Melodie in der vollständigen Periodenform ab- und ausgesungen hatte. Dieser, die dramatische Wahrheit störende Periodenfor-

malismus beherrschte nicht nur in der frühern Zeit fast alle Tondichter, sondern dominirt auch noch gegenwärtig in den Werken vieler Operncomponisten und hat demzufolge eine extreme Partei hervorgerufen, welche radicale Opposition gegen alle unsere besten Opern macht und das melodische Element ganz und gar aus dem „Drama der Zukunft" verbannen will. Diese Partei fällt also aus einem falschen Extrem in das andere. —

Also den sogenannten Periodenformalismus der Melodie hat Meyerbeer ganz verbannt aus „Robert"; entfaltet aber in allen Scenen der fünf Acte eine wonnevolle Melodik, welche durch wahrhaft bezaubernde Macht alle Gemüther erfaßt und zum Mitgefühl erregt. Sogar seine krittelnden Gegner werden von dieser süßen sicilianischen Zaubergewalt ins Theater gezogen; mögen sie übrigens raisonniren so viel als sie wollen, diese Thatsache können sie nicht ableugnen. Sämmtliche Melodien sind auch aus Meyerbeer's Geiste geflossen, gehören nur ihm eigenthümlich an, sind originell und dramatisch wahr gedacht und nach dramatischen Intentionen gebildet. Der dramatischen Wahrheit ist die melodische Periodenform geopfert, sie ist ihr untergeordnet und dienstbar gemacht. Die Melodie ist demnach nicht mehr um ihrer selbstwillen da, sondern wird nur als Ausdrucksmittel zum dramatischen Zwecke gebraucht und zweckerforderlich verwendet. Wohl hat er auch in den frühern Opern und ganz besonders im „Crociato" in vielen Scenen eine eben so schöne Me-

lodik entfaltet, wie im „Robert", doch ist sie in dieser Oper in größerer Fülle vorhanden.

Die Gegner Meyerbeer's haben den Styl seiner frühern Opern, aus der zweiten Periode, ganz richtig als italienischen Styl benannt; dagegen bezeichnen sie den Styl des „Robert" und der „Hugenotten" als einen Eclecticismus der italienischen, französischen und deutschen Ausdrucks- und Darstellungsweise. Dies können aber nur ganz gedankenlose Köpfe nachsprechen, denn der unpartheiisch prüfende Denker und Kenner wird sich bald von dieser falschen Meinung lossagen. Ich habe schon oben dargelegt und bewiesen: daß Meyerbeer vermöge seiner vielumfassenden Studien in allen Gebieten der Wissenschaften und Künste und vermöge seines vieljährigen Aufenthalts in jenen Ländern sich das ganze Geistesleben jener Nationen in der Totalität des Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenlebens assimilirt und zu eignem Geistesbesitz gemacht; und daß er vermöge seines genialen Geistes das Sensorium und die zarteste Empfänglichkeit besaß, um alle jene millionenfachen Situationen des Empfindens der gesammten Menschheit in sich aufzunehmen und zur tönenden Resonanz zu bringen vermochte. Durch diesen universalen Bildungsgang seines Geistes erlangte er die Befähigung: das pulsirende Seelenleben der gesammten Menschheit in Tongebilden aussprechen zu können. Und da er dies in seinen letzten Opern vollbracht hat, so wurden sie auch ein Gemeingut aller civilisirten Völker, welche sich an den herrlichen Melodien erhei-

tern, erfreuen und zu neuer Geistesthätigkeit begeistern.

Der Styl im „Robert" ist demnach weder deutsch, italienisch, noch französisch; denn solche particularistische Benennungen sind einseitig und falsch. Da er die Ausdrucks- und Darstellungsweisen jener Nationen organisch in sich vereinigt und hauptsächlich den Geist und Charakter der gesammten Menschheit zur Darstellung bringt, speciell die historischen Charaktere verschiedener Nationalitäten psychologisch wahr schildert, so muß und kann er nur als der einzig wahre „dramatische Opernstyl" benannt werden.

Da also Meyerbeer — wie ich früher darlegte — das Geistesleben aller Nationen, in der Totalität der Verwirklichung durch Kunstproducte, sich assimilirt und in den verschiedenen Phasen seines Bildungsprocesses auch deren Form, Ausdrucks- und Darstellungsweisen reproducirt und in seinen Werken dargestellt hat, so mußte er ganz naturgemäß in seinem höchsten Stadium der Productivität zu jener organischen Vereinigung und Assimilirung des gesammten Geistes- und Gefühlslebens gelangen, und hierdurch einen demgemäßen Styl als die Ausdrucks- und Darstellungsweise dieses Ideenlebens bilden, in welchem der Charakter und das geistige Leben der gesammten Menschheit zur adäquaten Erscheinung durch Kunstwerke gelangt. So ist demzufolge der Styl Meyerbeer's in den spätern Opern ein organisches Product der continuirlichen Vereinigung sämmtlicher particularistischen Stylarten,

hervorgegangen aus dem organischen Bildungsproceß des Tondichters. Und nur durch diese Universalität seiner Geistesbildung wurde er befähigt, Charaktere der verschiedensten Nationalitäten musikalisch zu schildern und ihrem eigenthümlichen Seelenleben gemäß darzustellen. Noch mehr! er schildert die Individuen der verschiedenen Nationalitäten historisch, zeichnet historische Persönlichkeiten; die ganze Oper hat historisches Colorit. Er führt uns geschichtliche Persönlichkeiten vor, welche, einem bestimmten Zeitalter angehörig, nach ihrem Geist und Charakter, nach ihrer Bildungsstufe und Nationalität, und hauptsächlich im Geist und Charakter ihrer Zeit leben und handeln.

Im „Robert" schildert er den Geist und Charakter des Ritterthums uud Klosterwesens, bringt das Gefühls- und Gedankenleben, die Sitten und Gebräuche jenes Zeitalters zur Darstellnng, kennzeichnet die Menschen nach Ort und Zeit, Sitte und Lebensart.

Daher war und ist jener Ausspruch ganz berechtigt und treffend, nämlich: daß Meyerbeer der erste Componist sei, welcher eine wahrhaft historische Musik geschaffen habe. —

Durch „Robert" haben wir einen Zeitabschnitt des Mittelalters nebst seinem Ritter- und Klosterwesen musikalisch geschildert bekommen; die Persönlichkeiten sind nach Ort, Zeit und Nationalität gekennzeichnet. Es sind sicilianische und normännische Charaktere, welche, — nach Geist und Sitte ihrer Zeit lebend und han-

delnd — mit psychologischer Naturwahrheit vorgeführt werden. —

Aber hat diese Oper gar keine Schwächen, ist sie absolut vollkommen? —

So werden die Skeptiker und Tadler ausrufen. Absolut vollkommen! das will und kann ich nicht behaupten. Welches Menschenwerk wäre ganz ohne Schwächen!

Sowie der höchst gebildetste und vollkommenste Mensch doch einige Schattenseiten hat und nicht ganz absolut vollkommen dasteht, so auch die Geistesproducte der größten Dichter und Künstler.

Wenn man aber an der Statue eines Rauch, Thorwaldsen, Rietschel, Canova oder Praxiteles irgend eine unschöne Falte entdeckte, an den Gemälden eines Raphael, Angelo, Fiesolo, Cornelius, Kaulbach, Lessing einen weniger gelungenen Pinselstrich, in den Werken eines Schiller und Goethe einige unechte Reime auffände, ja man findet sie wirklich, — haftet dann deswegen an jenen unsterblichen Meisterwerken ein großer Makel!

Sind einige kleine unschöne Falten oder Linien, einige weniger echte Reime oder ungehörige Versfüße, ein nicht angemessener Lichtton, eine weniger harmonische Farbenschattirung, — sind diese und noch tausend andere Kleinigkeiten, die der Sylbenstecher auch aus den größten Meisterwerken heraussticht, von solcher Bedeutung, daß sie die Wirkung des Werks bedeutend schwächen und beeinträchtigen?! Unmöglich!! Der aufmerk-

same Hörer und Beschauer merkt sie gar nicht. Der tiefergreifende Geistesgehalt in klassische Formen gebracht, begeistert uns zur Extase und gewährt solche Hochgenüsse, daß wir dergleichen Kleinigkeiten niemals gewahren. Erst wenn wir uns hinsetzen und das Product mit kalter Reflexion anatomisch zerlegen, dann finden wir hier und da einige Pünktchen, Strichelchen, Wörtchen, die wohl anders hätten sein können. Bei Betrachtung des großen Ganzen, in der Wirkung des Totaleindrucks verschwinden sie, gewahrt sie der kälteste Kritiker nicht. So ist es auch bei den klassischen Meisterwerken der Tonkunst und auch in Meyerbeer's Opern aus der dritten Periode der Fall. Es lassen sich im „Robert" einige Kleinigkeiten, ungehörige Passagen, die er den Sängern zu gefallen geschrieben, aufweisen; jedoch sind dieselben so unbedeutend, daß sie die großartige Wirkung des Werks durchaus nicht beeinträchtigen. Die ganze Oper ist und bleibt für alle Zeiten ein großartiges Meisterwerk. Ueber jedes Musikstück derselben ließe sich eine große Abhandlung schreiben. Keine Musik, die Mozart'sche etwa ausgenommen, hat so die Runde um die Welt gemacht, wie diese. Keine Piece ist so in allen Palästen, Häusern, Hütten, in allen Ecken und Winkeln der ganzen Erde, auf allen möglichen Instrumenten gespielt, gesungen und gepfiffen worden, als die — Gnadenarie. Trotzdem hört man sie noch täglich im Concert, Theater, im Familienkreise, an allen Straßenecken, auf dem Flügel und auf der Drehorgel. Es giebt wohl kein In-

strument, worauf sie nicht gespielt wird. Aber nicht blos diese wunderschöne Arie, sondern fast alle Musikstücke der Oper haben sich so allgemein verbreitet, daß man kein Fleckchen Erde auffinden kann, wo uns nicht einige Takte davon entgegen tönen. Der evidenteste Beweis, daß sie die Herzenssprache der gesammten Menschheit redet.

Was will gegen diese großartigen Welterfolge die neidische Nörgelei einseitiger Kritiker bedeuten!!

Wiegt der Geschmack, das ästhetische Gefühl vieler Millionen nicht das geistlose Gewäsch einiger Kritiker auf?!

Und was sagen jene gelehrtthuenden Herren über die Meyerbeer'sche Musik? — Effecthascherei, Gefälligkeitspassagen für die Sänger, Orchesterlärm, Originalitätssucht u. s. w.

Das sind die Orakelsprüche, womit sie dieselbe todt machen wollen. Oh! verhüllt euch in Schweigen, eure Bemühungen sind vergeblich, denn die Menschheit glaubt euch nicht, hört nicht auf euer Geschwätz, wohl aber auf die wonnevollen Tongestalten, die uns der herrliche Meister hinterlassen hat.

Wer heutzutage über Meyerbeer's Opern noch von Effectspeculation, Nachahmen der Franzosen und Italiener, Sinnenkitzel 2c. spricht, der steht auf keinem richtigen Standpunkte geistiger Bildung. Wer aber durch vieljährige Studien sich einen großen Fonds literarischer und artistischer Kenntnisse erworben und dabei hinlänglichgeistige Empfänglichkeit besitzt, dernehme

die Partituren oder Klavierauszüge von Meyerbeer's letzten Opern zur Hand und analysire sie anatomisch, so wird er finden, wie unübertrefflich dramatisch wahr das erste Beginnen der Handlung und das gleichsam dialektische Entwickeln und Fortschreiten derselben bis zur Schlußkatastrophe, in Tongebilden geschildert und zur tiefergreifenden Darstellung gebracht worden ist. Diejenigen, welche hierzu nicht die erforderlichen musikwissenschaftlichen Kenntnisse besitzen, mögen sie genießen wie Millionen andere Menschen, die ganz unmittelbar von der mächtig bewegenden Gewalt dieses Tonzaubers belebt und begeistert werden. Wer aber hier und da Mängel zu finden glaubt, möge es wissenschaftlich beweisen und durch evidente Beispiele darlegen. Schimpfwörter beweisen nichts, sondern entehren nur Denjenigen, der sie ausspricht.

Lächerlich ist das Geklatsch über Effecthascherei, Sinnenkitzel u. s. w.

Als ob nicht jedes Kunstwerk Effect machen, d. h. eine Wirkung hervorbringen müßte. Kalte musikalische Rechenexempel bringen keinen Effect hervor, verhallen spurlos und verbreiten sich nicht über die ganze Erde, wie die Meyerbeer'sche „Effecthascherei;" um in der Terminologie dieser weisen Kritiker zu reden.

Was den Sinnenreiz und Sinnenkitzel betrifft, so ist auch das geistloses Geschwätz. Zu den Sinnen muß jedes Kunstwerk sprechen, muß die Sinne reizen und ihnen Genuß gewähren, denn die Sinne sind ja

die Organe des Geistes. Kann man auf andern Wegen zum Geiste reden, als durch die Sinne?!

Kann der Blinde und Taube sich an Malerei und Musik erfreuen und begeistern!!

Die Faselei über Sinnengenuß und Sinnenreiz ist Unsinn. Durch die Sinne, als Thüren des Geistes, muß jedes Kunstwerk auf das Geistleben wirken. Am bloßen Orchesterlärm, ohne Melodie, wird sich wohl kein einigermaßen Gebildeter erfreuen, höchstens die wilden Afrikaner, deren Ohrenschmauß ein Lärm von zahlreichen Trommeln ist. Bringt Meyerbeer solchen geistlosen Orchesterlärm ohne Melodie, ohne Geistesinhalt? — Zeige man dergleichen Stellen auf, wo er es thut.

Wo er das ganze große Orchester in Bewegung setzt, schildert er gewaltige Affecte, stellt er kolossale Leidenschaften dar, welche sich bis zur heftigsten Wuth, zur Raserei steigern. In diesem großen Orchestersturm leben und weben aber Gedanken, werden gewaltig ergreifende Ideen musikalisch geschildert und mit psychologischer Naturwahrheit dargestellt. Man denke an die Verschwörungsscene im 4. Akt der „Hugenotten", an den Sturm der Bauern im „Prophet." Da werden die sich steigernden Leidenschaften, die wachsende Wuth der Personen mit solch gewaltig ergreifenden Tongestalten geschildert, daß auch der kälteste Mensch davon ergriffen, bewegt und gleichsam zum Mithandeln gezwungen wird. Man möchte zum Schwerte greifen und in das wilde Kampfgewühl stürzen, so

groß wirkt die Macht der Töne in diesen Orchesterstürmen. — Das ist's, was die einseitigen gefühllosen Kritiker Orchesterlärm, Orchestereffecte nennen. Ihr eng begrenzter Horizont und geringes Gefühlsleben reicht nicht so weit, diese sich zur Wuth steigernden Leidenschaften mit- und nachempfinden zu können. Sie werden nicht davon ergriffen und bewegt, weil sie nicht das Sensorium dafür haben, nicht tief mitfühlen und mitleiden können. Es sind kalte Naturen mit Fischblut, gefühllose Herzen, an denen die Macht der Poesie und Töne wirkungslos bleibt. Dergleichen engherzige Naturen treffen wir genug im Leben. Ein Trauerfall, der einem gefühlvollen Menschen das Herz brechen will, worüber er so viel Thränen weint, als Sterne am Himmel stehen, läßt die kaltblütigen Fischherzen ziemlich unberührt, treibt ihnen keine einzige Thräne in den Blick, preßt keine Seufzer aus. Ergreifende Gedichte, wodurch empfängliche Seelen zu Thränen gerührt werden, lassen die Engherzigen kalt und gleichgültig, rufen wohl gar einen schlechten Witz hervor, wie man das oft erlebt.

Verirren sich solche Fischnaturen in die musikalische Kritik, so geht Vieles über ihren Verstand, weil es ihr Gefühlsleben unberührt läßt.

Das sind die Kritiker, welche aus Bornirtheit ihre Urtheile fällen. Ueber Diejenigen, welche nur aus Neid und Haß mäkeln und tadeln, will ich hier kein Wort weiter reden. Ihr gehässiges, giftiges Geschreibsel verschwindet spurlos, während Meyerbeer's Meister-

werke unsterblich leben werden, wie die Tragödien eines Aeschylus, Sophokles, Euripides, Schiller, Goethe und anderer Heroen des Dichtergeistes.

Nehmen wir nun eine Piece aus „Robert", z. B. die weltbekannte, weltberühmte und dennoch von den Kritikern viel geschmähte Gnadenarie. Wie einfach — und doch so schön! Kummervoll umd gramgebeugt beginnt Isabella im tiefschmerzlichen Fmoll ihre Anrede an Robert, aber gleich der zweite Accord ist der sehnsuchtsvolle Septimenaccord, welcher in das sanftklagende Asdur modulirt. Doch der Schmerz überwältigt und führt wieder in das grabverlangende düstere Fmoll. Und so wechseln Gram und Hoffnung, heiße liebevolle Bitte und tiefklagender Schmerz; denn nochmals erhebt sie sich aus dem schmerzathmenden Fmoll nach dem wehmüthigen Asdur, um abermals in den trüben Grabeston zu sinken. Doch ihre Bitte steigert sich, wird dringender, geht durch das an himmlische Seligkeit erinnernde Desdur nach As, dann auf die helle, klare Dominante C und fällt dann in das inbrünstige, liebevolle sanfte, Fdur. Ach! und wie strömt hier die in heißer Liebe glühende Brust ihre innige tiefgefühlvolle Bitte um Gnade aus! Man sollte meinen, ein Eisenherz müßte erweicht werden. Aber Robert darf sich nicht erbitten lassen. Groß ist der Schmerz in seiner Brust, unermeßlich groß! Jedoch er muß sich beherrschen, muß kalt und unerbittlich hart erscheinen. Schwer ist der Kampf, doch er will und muß sein erstrebtes Ziel erreichen. Auf ihre

dringendsten, heißesten, liebevollsten Bitten in dem süßen, liebeüberströmenden Fdur kann er weiter nichts erwidern, als sein hartes, kaltes Non! Non! Non!

Weniger die dramatische Handlung verstehende Dichter und Componisten würden hierbei Robert eine große Arie, oder wenigstens einige Perioden singen lassen, um sein Nein auszusprechen. Wäre dies charakteristisch und dramatisch wahr gewesen? Unmöglich! Die dramatische Pointe, überhaupt die naturgemäße Situation wäre dadurch verloren gegangen. Er kann und darf weiter nichts sagen, als sein hartes kaltes Nein! Nein!

Isabella erneuert ihre Bitte, — vergebens; hoffnungslos versinkt sie in Todesangst! Ach! und wie wächst und steigert sich diese Angst im Unisono der Streichinstrumente und des ganzen Orchesters! Alle Pulse, alle Fibern, alle Nerven erzittern in der sich fortwährend steigernden Angst, welche nochmals mit der heißesten Inbrunst tiefgefühlvollster Liebe in das die ganze Welt umarmende, die ganze Welt liebende und bittende Fdur modulirt und mit den glühendsten Gefühlen der Seele abermals um Gnade, nur um Gnade für ihn selber fleht!!

Wie herrlich! — wie unübertrefflich schön!! —

„Ach wie einfach, wie trivial! — Das Tremulando und Unisono konnte Jeder schreiben," rufen die Gegner Meyerbeer's aus.

Das eben, liebe Herren, ist der Unterschied! Ihr

könnt es, nachdem ihr es gesehen habt, Meyerbeer aber konnte es, bevor er sah.

Es geht hier ganz so, wie mit dem Ei des Columbus! Nachdem die spanischen Höflinge gesehen wie der Weltentdecker das Ei zerbrochen und auf die Spitze gestellt, — konnten sie es auch. —

Genug des Redens! —

Die Oper eroberte dem Autor die Herzen der Fürsten und Völker. Louis Philipp ernannte ihn zum „Ritter der Ehrenlegion"; andere Regenten folgten nach. Als „Robert" im Juni 1832 in Berlin über die Bühne ging, ward Meyerbeer vom Könige zum Hofkapellmeister ernannt; es blieb aber einstweilen ein Titel ohne Amtsthätigkeit. Er hatte das Werk selbst einstudirt und dirigirt; die Aufführung ging vortrefflich von statten und das Publikum ward entzückt. Da aber die Kritik gar zu bösartig darüber herfiel, nicht nur in den Tagesblättern schimpfte, sondern auch sogar Schmähschriften, allerlei Verläumdungen verbreitete, so verließ er Berlin noch im selbigen Jahre und kehrte wieder in das ihn verehrende Paris zurück. Dort ward er 1833 zum Mitglied des Institut de France gewählt und von der Direction der großen Oper mit der Composition des Hugenottentextes beauftragt. —

Verlassen wir Robert und die Ritter und Nonnen des Mittelalters mit ihrem Aberglauben und Teufelsspuk. Wandern wir einen Schritt weiter in der Weltgeschichte, — da stoßen wir auf Blut, — auf

ein unermeßliches Meer von Menschenblut! Die wüthenden Religionskämpfe, die despotischen Unterdrücker sind es, welche dieses Meer von Menschenblut vergießen. Mit ihm wurde das Mittelalter nebst seinem Ritterthum und Klosterwesen begraben. Das Denken erwachte aus dem finstern Aberglauben und begann seinen Riesenkampf gegen die teuflischen Mächte der Volksunterdrückung. Dieses Stück Weltgeschichte bietet noch unermeßlichen Stoff für Poesie und Musik. Scribe that daher einen glücklichen Griff, als er die ehmaligen Religionskämpfe seines Vaterlandes zum Sujet seiner Oper wählte. Betrachten wir nun dieses Weltdrama.

Funfzehnter Abschnitt.

Die Hugenotten.

Der glänzende Welterfolg des „Robert“ war von höchst wichtiger, entscheidender Bedeutung für Meyerbeer's fernere Geistesthätigkeit. Er hatte jetzt seine „lange gesuchte Individualität“ gefunden. Richtiger: er hatte sich zur geistigen Selbständigkeit emporgearbeitet und producirte nun seinen eigenen, innerlich entstehenden Geistesgehalt, während er früher, wenn auch nicht eklektischer Nachahmer, so doch wenigstens das Gefühlsleben und die Ausdrucksweise der Deutschen und Italiener particular reproducirte; d. h. in der ersten Phase die Deutschthümelei, in der zweiten die italienische Gesangsmanier, beides in particularistischer Einseitigkeit.

Im „Kreuzritter“ waltet schon mehr deutsche Gedankentiefe nebst italienischem Gefühlsleben. Im „Robert“ erscheint, außer den genannten Geisteselementen, noch der französische Esprit national, die sanguinische Lebenslust, die französische Chevalerie und das leichtfüßige Leben der Sicilianer nebst sicilischer Lei=

denschaft. Diese Gefühls- und Geisteselemente verschiedener Nationalitäten erscheinen aber in vereinigter organischer Gestalt, gleichsam als ein Charakterwesen, das seine reiche Gefühlswelt und Gedankentiefe durch Poesie und Musik manifestirt. Demzufolge ist auch der Styl, die Ausdrucksweise dieser Oper kein Eklekticismus verschiedener Style, sondern die organische Gestalt eines Seelenwesens, die organische Vereinigung aller Gefühlssituationen. Es ist der Styl, die Ausdrucksweise des Geist- und Seelenlebens der gesammten Menschheit in der Totalität; und die darin besonders hervortretenden Charakterzüge und psychologischen Eigenthümlichkeiten repräsentiren die Nationalcharaktere verschiedener Länder.

Mit „Robert" hatte er sich nicht nur zur vollen geistigen Selbständigkeit emporgearbeitet und seinen eigenen Geistesgehalt producirt, er hatte auch seine weltgeschichtliche Mission gefunden und erkannt: daß die Weltgeschichte, historische Charaktere und heroische Handlungen seinen eigentliches Lebenselement seien und hieraus die Sujets für das große musikalische Drama gewählt werden müssen.

Ein großes Musikdrama war jetzt die Oper geworden. Die frühern kleinen Opern mit gesprochenem Dialog — so klassisch vollendet sie auch sein mögen — können immer nur als Singspiele, höchstens als Anfang der Oper benannt werden.

Nachdem Meyerbeer mit seinem „Robert" den

großen weltgeschichtlichen Wurf gethan, conferirte er mit Scribe über die Bearbeitung eines zweiten Textes, wozu der Dichter sehr gern bereit war. Dieser schlug ihm mehrere Sujets vor, unter andern die sicilianische Vesper. Meyerbeer bevorzugte hauptsächlich Stoffe aus den Kämpfen der Reformationszeit, sprach seinen Wunsch aus und discutirte mit Scribe über diesen großen Werdeprozeß einer neueu Zeit, den Tummelplatz aller Leidenschaften, des Wahns, Egoismus, des Un- und Aberglaubens und der finstern Inquisationstribunale. Nach längeren Berathungen kamen sie darin überein, die Hugenottenkämpfe zu wählen. Noch in demselben Jahre — 1833 — übergab Scribe der Direction der großen Oper das vollständige Textbuch, welche es beim Dichter bestellt hatte und Meyerbeer mit der Composition beauftragte. Es war eine noch größere Riesenaufgabe als „Robert". Kein Tondichter vor ihm hat ein solch großartiges Drama der Weltgeschichte in Musik gesetzt, zur Oper gestaltet. Man darf sich nicht wundern, daß Meyerbeer drei Jahre daran arbeitete. Es wäre unverantwortlich leichtsinnig von ihm gewesen, wenn er, wie Rossini, Donizetti und Consorten, die Arbeit über's Knie gebrochen und dieses wirkungsvolle Textbuch in der allerkürzesten Zeit componirt hätte, um nur bald möglichst wieder eine neue Oper auf's Repertoir zu bringen. Er hatte an vielen seiner Zeitgenossen und an sich selbst erlebt, wohin die Geschwindschreiberei führt; welche Erfolge, welchen Werth solche Opern haben, die binnen weni-

gen Wochen oder Monaten in der größten Schnelligkeit producirt werden. Uebrigens verlangten die Sujets der frühern kleinen Opern auch nicht so viel Arbeit, nicht so anhaltendes tiefes Durchdenken der Charaktere und Situationen, erforderten keinen so großen Fonds von Melodien und musikalischen Ideen wie diese großen fünfactigen Dramen mit ihren weltgeschichtlichen Handlungen. Die frühern italienischen Opern hatte Meyerbeer ebenfalls innerhalb einiger Monate componirt; aus zwei Acten bestehend, war die Arbeit leichter. Die alltäglichen Liebesgeschichten, Intriguen in Versen des gewöhnlichen Schlags wurden bald in Musik gesetzt. Das großartige Hugenottensujet ließ er aber in seinem Geiste zur völligen Reife gedeihen, nahm sich Zeit dazu und arbeitete drei Jahre daran.

Neue, großartige und schöne Ideen entstehen nicht alle Tage im Geiste, man muß die günstige Stunde abwarten oder durch begeisternde Poesie und Musik herbei zu führen suchen. Das that Meyerbeer beim Componiren seiner großen Oper. Er war gerade nicht der Mann des ganz langsamen schneckenartigen Schaffens, nnd er hat das Gegentheil in seiner italienischen Periode gezeigt; doch war er bedächtiger, nachdenkender geworden, prüfte und durchdachte lange Zeit und vielmal das, was er geschaffen, ehe er die Approbation ertheilte und es in die Welt schickte. Fand er, daß eine Scene, Periode, einige Takte, oder nur einige Noten nicht ganz an der gehörigen Stelle, nicht

charakteristisch waren, so märzte er sie aus, verbesserte oder componirte sie anders. Es nahm also — in dieser dritten Phase — das sogenannte Feilen, Nachbessern des Geschaffenen viel Zeit in Anspruch.

Heinrich Heine, der in Paris öfters mit dem Tondichter verkehrte, schreibt in seinen Pariser Briefen: daß Meyerbeer mehr Zeit zum Feilen und Nachbessern brauche, als viele Componisten zum Schaffen ihrer Opern.

So wird es wohl nicht gewesen sein; der Dichter that diesen Ausspruch, mehr um einen Witz zu machen, als die Wahrheit zu sagen. Er wollte nur was Besonderes, Auffallendes schreiben. Jedoch kennzeichnet es Meyerbeer's Thätigkeit in dieser Hinsicht, indem seine Gewissenhaftigkeit bei der Production der spätern Werke hierdurch angedeutet wird. Und diese denkende Gewissenhaftigkeit ist beim Schaffen solcher großen Werke durchaus erforderlich, wenn sie die Runde um die Erde machen und unsterblich leben sollen.

Hinsichtlich des Nachbesserns und Feilens sprach er sich einigemal gegen mich in folgenden Worten aus:

„Eine Note nicht an der rechten Stelle, für ein nicht geeignetes Instrument gesetzt, macht mir Gewissensscrupel und wirkt bei der Aufführung wie ein Nadelstich auf mich.“ —

Die Verzögerung der Hugenottencomposition ward auch durch Familienereignisse herbeigeführt. Die Intendanz der großen Oper, welche Scribe den Text abgekauft und Meyerbeer zur Composition übergeben,

hatte einen Termin zur Ablieferung der Partitur bestimmt und eine Strafe von 30,000 Francs bedungen, wenn dieselbe nicht innerhalb der festgesetzten Frist erfolge. Da ihm das Werk zu hochwichtig war und er es als seine höchste Lebensaufgabe ansahe, nahm er sich Zeit, um etwas Gediegenes zu schaffen. Er wollte eine naturgetreue Darstellung der Charaktere und Situationen geben, das ließ sich nicht so leicht abthun, wie das bloße Erfinden schöner Musikstücke, unbekümmert, ob sie der Situation entsprechen oder nicht. Und da auch andere Umstände seine Schöpferthätigkeit lähmten, so konnte er die Oper nicht zur bestimmten Zeit vollenden und mußte die Strafe zahlen. Später kam die Direction auf einen bessern Gedanken, zahlte Meyerbeer die 30,000 Frcs. zurück und brachte das Werk am 21. Februar 1836 zur Aufführung.

Den Hugenottentext hat man ebenfalls verurtheilt und zur Hölle verdammt, ohne wesentliche Verstöße und Schülerhaftigkeiten nachweisen zu können. Viele deutsche Kritiker haben deshalb Meyerbeer's ganze Schöpferthätigkeit heruntergehunzt, weil er sich lauter „elende französische Texte von dem Schnellschreiber und Effectmacher Scribe fabriziren lasse und es verschmähe, deutsche Dichtungen zu componiren."

Wissen diese Herren weiter nichts daran anszusetzen, so sprechen sie wenigstens von bodenlosen, verdorbenen Charakteren; Meyerbeer habe nur ganz sittenlose verworfene Charaktere geschildert u. s. w.

Das haben ja Dichter und Componist mit Ab=

sicht gethan, sie wollten ja jene durch und durch verdorbenen Menschen, ihre scheußlichen Laster und blutigen Schandthaten vorführen, uns jenes Stück Weltgeschichte zeigen, wo die verworfensten Scheusale der Menschheit die abscheulichste Frechheit begehen, unter dem Deckmantel der Religion, im Namen Gottes ihre anders denkenden Brüder zu morden und auf die Scheiterhaufen zu bringen!!! Freilich, heutzutage, wo man sich erfrecht, einen Nero, Tiberius, Caligula, eine Messaline und andere bestialische Scheusale weiß zu waschen; wo ein Tilly zum frommen Helden und Gustav Adolph zum ehrgeizigen Erobrer gestempelt, wo also den Tugendhelden die unedelsten Absichten zugeschrieben und die Schandthaten der Bösewichter abgeleugnet oder mit dem Mantel christlicher Liebe bedeckt werden, heutzutage kann man wohl tadeln, daß ein Dichter, der doch selbst katholisch ist, uns jene verdorbenen Menschen und ihr lasterhaftes Treiben vorführt.

Welcher Unsinn! zu mäkeln, daß Dichter und Componist lauter sittenlose Charaktere schildern!

Habt ihr ganz und gar vergessen, was der größte Dramatiker der Neuzeit, der alte Shakspeare für die Aufgabe des Dichters und der Bühne erklärte: der Menschheit einen Spiegel vorzuhalten, ihre Tugenden und Laster zu zeigen!!

Die Herren scheinen auch jenes blutige Stück Weltgeschichte vergessen zu haben oder in den Mantel christlicher Liebe zu hüllen. Ich will es ihnen mit kurzen Worten in Erinnerung bringen und noch dazu

mit Worten, die ein der Aristokratie und dem Katholicismus angehöriger Schriftsteller geschrieben. Man wird dann das Hugenottensujet besser verstehen und auch die Oper besser würdigen können.

„Die Häuser Valois und Bourbon schienen in Liebe vereint und die vornehmsten Hugenotten waren in Paris versammelt, als in der Nacht vom 24. August 1572 auf das Läuten der Frühmetten-Glocke die freiwilligen nnd gedungenen Mörder losbrachen gegen die arglos schlummernden Gäste. Das erste und vorzüglichste Opfer war der große Admiral Coligny, welchen zu schlachten der Herzog von Guise über sich genommen hatte. Coligny lag krank an einer Wunde, die er ein paar Tage zuvor durch einen verrätherischen Schuß empfangen. Im Namen des Königs stürmten jetzt die Mörder in sein Haus, in sein Zimmer und tödteten den ehrwürdigen Greis, der da betend sich an die Wand lehnte, mit vielen Wunden. Den zerfleischten Leichnam warf man zum Fenster hinaus, vor des Grafen von Angouleme, eines natürlichen Bruders des Königs, Füße. Dieser, um seiner Freude gewiß zu sein, wischte mit seinem Taschentuch das Blut aus des Todten Angesicht, erkannte ihn, und stieß ihn dann mit dem Fuße zurück. Zu gleicher Zeit begann das Morden in den Häusern der übrigen Hugenotten (die Meisten derselben hatten durch Hinterlist des Hofes in der Nähe des Admirals ihre Wohnung erhalten), in den Straßen, wohin die Aufgeschreckten sich flüchteten, in der Kirche, wohin eine Menge Schlachtopfer gelockt

oder geschleppt wurde. Ein weißes Band am Arm und ein weißes Kreuz auf dem Hut unterschied die Katholiken von den Ketzern; Fackeln vor allen Fenstern erleuchteten die Mordnacht. Vor dem Eingang des Schlosses standen zwei Reihen Garden aufgestellt; sie tödteten mit ihren Hellebarden die Unglücklichen, die man durch sie hintrieb. Auch im Schloß, in allen Gemächern und Winkeln, floß Blut. Der König, das Mordgewehr in der Hand, rief seinem Schwager Heinrich von Navara und dem Prinzen Condé wüthend zu: Tod, Messe oder Bastille! — Beide schworen zum Schein ihren Glauben ab. — Aus einem Fenster des Schlosses schoß dann der Tyrann, wie man sagt, auf seine flüchtenden Unterthanen. Wenigstens weidete er, in den Straßen von Paris an den folgenden Tagen herumgehend, seine Blicke an den blutenden Opfern, und da war es auch, wo man, als von Coligny's verwesender Leiche die Höflinge sich abwandten, das Wort des Vitellius aus des Königs Munde vernahm: „ein todter Feind riecht immer gut!" Auch die Königin Mutter mit ihren Hof-Frauen wandelte frohlockend umher, selbst geilen Muthwillen übend an den nackten Männerleichen! — Drei Tage lang währte das Morden; die edelsten Häupter der Hugenotten, Coligny, des Admirals Eidam, Borni, Clermont, Lawardie de la Force, la Rochefoucauld, und viele andere, der Gemeinen aber eine ungezählte Menge, wurden also geschlachtet. Und nicht nur in Paris, wo freilich die Hauptscene war, sondern auch in vielen andern Städ-

ten und Dörfern, in den meisten Provinzen des Reichs fanden auf Befehl des Königs solche Ermordungen statt. Zu Orleans verloren über 3000 Menschen das Leben. Meaul, Angers, Troyes, Rouen, Bordeaux, Toulouse, Lyon und viele andere erfuhren dieselben Schrecken. Man sagt, daß die Menge der auf den Feldern verwesenden oder in die Flüsse geworfenen Leichname einen Pestgeruch ausgehaucht und das Wasser, ja selbst die Fische ungenießbar gemacht habe. Sully rechnet, daß über 70,000 Hugenotten in diesen Tagen das Leben verloren. Andere Schriftsteller zählen über 100,000. Wenige Stadthalter weigerten sich, die Mordbefehle zu vollziehen, und im Parlament zu Paris, als der König mit froher Stimme das Geschehene als ein durch ihn gebotenes Strafgericht gegen die rebellischen Hugenotten darstellte, blieben die Männer des Rechts stumm, und wagte blos der Präsident de Thou einen halb unterdrückten Seufzer. Aber die entsetzliche Frevelthat, womit der Fanatismus die Geschichte Frankreichs und der Menschheit befleckte, verfehlte noch ihres Zweckes. Vergebens ward eine jährliche Feier zum Gedächtniß des über die Ketzerei errungenen Sieges verordnet, vergebens hielt Papst Gregor XIII. darüber in unmenschlichen Frohlocken ein kirchliches Dankfest und schlug Denkmünzen zur Verherrlichung des gelungenen Meuchelmordes: Die Hugenotten waren nicht vertilgt, und die Entronnenen stärkte der Muth der Verzweiflung. Sie zu beschwichtigen, erließ der feige König, schon im zweiten Monat nach der Bluthochzeit, ein Edikt des

Schutzes und des Friedens. Umsonst! die Reformirten kannten jetzt den verrätherischen Laut. In den Waffen allein sahen sie Schutz. Ihren Sicherheitsplatz, la Rochelle, belagerte der Herzog von Anjou acht Monate lang mit einem gewaltigen Heer. Aber seine Macht zerschellte an dem unerschütterlichen Muth der Bürger. König Karl IX. starb am 30. Mai 1574 nach vielen körperlichen Schmerzen und Seelenleiden, unter Aeußerungen großer Gewissenspein und trostloser Verzweiflung." — Das ist die Zeit, wo das Laster die Tugend mordete!! Scribe und Meyerbeer waren also wohl berechtigt, ihr Sujet daraus zu entnehmen, um der Menschheit einen Spiegel ihrer Schandthaten vorzuhalten.

Und wie haben Dichter und Componist die Charaktere und Situation geschildert? Beide mit gewandter Meisterschaft und genialer Intuition. Was man an dieser Oper tadelt, daß sie lauter sittenlose Charaktere gegeben, gereicht ihr eines Theils zum Lobe, denn man gesteht zu, daß uns wirkliche leibhafte Personen vorgeführt, also die Charaktere mit psychologischer Naturwahrheit geschildert worden sind. Bloße Tugendhelden konnten sie in diesem Drama der Lasterhaftigkeit nicht geben, denn sie wollten ja eben die schauderhaften Gräuel jener entarteten Menschheit vorführen. In welchem Drama kommen überhaupt nur lauter gute Menschen vor?!

Charaktere sind es, die in den Hugenotten erscheinen. Leibhaftige, wirkliche, mit Geist, Fleisch und Blut

begabte Personen treten auf. Sowohl der rauhe Marcel, der ungeschliffene Diamant, als der feurig liebende Raoul und Valentine nebst den Höflingen und dem übrigen Gefolge sind naturwahr charakterisirt und psychologisch gekennzeichnet. Und was hat Meyerbeer für eine Musik dazu geschaffen?! Worte des Lobes sind ohnmächtig, das Erhabene, Großartige und Schöne dieser Oper zu bezeichnen. Wahr ist es, beide Texte, sowohl zu Robert als zu den Hugenotten entsprechen nicht nur allen Anforderungen eines guten Opernbuchs, sie sind auch voller Poesie und dichterischer Schönheit, könnten als bloße Dramen ohne Musik aufgeführt werden, wenn hier und da die Situationen in ausführlichern Worten dargestellt würden. Scribe hat es so recht verstanden, seine Operntexte in Abreviaturen zu schreiben, wie es durchaus erforderlich ist. Dabei recht spannende Handlungen, drastische Scenen und lauter wirkungsvolle Situationen. Die tiefsten Gefühle des Herzens, die heftig erregtesten Leidenschaften werden stets nur mit wenigen aber charakteristischen Worten ausgesprochen, wodurch der Componist hauptsächlich befähigt wird, dieselben gut musikalisch zu gestalten und die nur skizzenhaft angedeuteten Gefühlssituationen weiter auszumalen. Alle Seelenstimmungen werden in den Scribe'schen Texten in lakonischer Sprache ausgedrückt, niemals findet man lange Verse, wie es in den meisten anderen Büchern der Fall ist. Was soll der Componist mit zahlreichen langen Versen! Mögen dieselben auch noch so schön ausgearbeitet und voller

Poesie sein, sie lassen sich nicht gut musikalisch und nicht dramatisch wirksam zu Tongebilden gestalten!! Und dabei ist der Tondichter an diese langen Verse, wie an eine Kette geschmiedet. Zwei, drei, höchstens vier kleine Zeilen genügen, um ein ganzes Meer voller wogender Gefühle, Empfindungen und Gedanken auszusprechen. Hierdurch ist dem Tondichter das Skelett gegeben, um es mit Fleisch und Blut, mit der belebenden Seele zu erfüllen. So haben sich Scribe und Meyerbeer in die Hand gearbeitet.

Gleich in der Einleitung der Oper hat der Componist den Contrapunktisten factisch bewiesen, daß er mit größter Meisterschaft ein Thema höchst interessant durchzuführen vermag, so daß es nicht nur den strengsten Anforderungen des polyphonen Styls und dem contrapunktischen Regeln entspricht, sondern auch wirklich schön und von tief ergreifender Wirkung wird. Zugleich entspricht diese kunstvolle, thematische Bearbeitung der dramatischen Intention, erfüllt einen dramatischen Zweck. Es ist nämlich das sich in den ganzen Reformationskämpfen hindurchziehende Luther'sche Lied: „Eine feste Burg ist unser Gott“, was auch durch die Oper geht. Dieses Trostlied mit seinem felsenfesten Gottvertrauen wirkt in allen Schreckensnöthen der verfolgten Protestanten erhebeud, begeisternd, siegverheißend und dient gleichsam als die Parole, als Feldgeschrei. Vermöge der thematischen Durchführung dieses schönen Liedes hat Meyerbeer schon in der Einleitung den dramatischen Leitfaden und die Pointe der Handlung ge-

kennzeichnet. Und das wilde bachantische: „Zu Tische, zu Tische," kennzeichnet ebenfalls nicht nur die ganze Opernhandlung, sondern auch den Charakter der damaligen Zeit, das Leben und Treiben jener Menschen, welche auf der einen Seite zelotische Frömmler, auf der andern welt- und lebenslustige Zechbrüder waren und diejenigen Religionsgenossen wüthend mordeten und verbrannten, deren Glaube und Denkungsart oft nur in einigen Dogmen, Formeln, zuweilen nur durch einige Worte von dem ihrigen abwich.

Ja, es ist ein recht wilder, lebenslustiger, wahrhaft bachanalischer Chor, der die heuchlerischen Frömmler, schwelgenden Zechbrüder und zugleich wüthend mordenden Spießgesellen zu Tische ruft. Effectvoll und dramatisch wahr! Was will man daran tadeln? — „Reich an Schönheiten und wirkungsvollen Situationen ist die Oper, hätte sie nur nicht so viele Sonderbarkeiten und Speculationen auf den Effect!" — sagen Manche. Was es mit der Speculation auf Effect für Bedeutung hat, darüber habe ich mich oben schon ausgesprochen und erwähne hier nochmals, daß es eine gedankenlose Redensart ist. Effect, Wirkung und sogar tiefergreifende Wirkung muß alle Poesie und Musik, müssen alle Kunstwerke der Plastik, Malerei, Musik und Poesie hervorbringen, sonst kann man sie nicht als schöne Kunstwerke bezeichnen. In der Poesie mag ein sogenanntes „Lehrgedicht" blos erzählend belehren, ohne zu rühren, zu ergreifen, und ohne zu begeistern. Diese didactische, mit kalter Reflexion geschaffene Poesie hat

wenig Werth, mag sie auch als Kunstgattung bestehen bleiben oder im Epos vorübergehend erscheinen. Die Lyrik, das Drama, die Oper und Sinfonie, überhaupt alle vollendeten Kunstwerke sämmtlicher Kunstgattungen müssen tiefergreifende, oft wahrhaft erschütternde Wirkungen hervorbringen, also Effect machen, wenn sie Erfolg haben, das Publicum erfreuen und begeistern sollen. Nur hierdurch pflanzen sie sich durch Jahrhunderte fort, werden von allen Generationen der Menschheit bewundert und genossen und leben unsterblich wie die Gesänge des alten und doch ewig jungen Homer, der vor drei Jahrtausenden so Herrliches und Göttliches geschaffen, was noch heute die Gemüther ergreift und zum Mitgefühl bewegt.

Hinsichtlich der Sonderbarkeiten führt man unter andern die Arie des Marcell an: „Hauet sie, mordet sie, würget sie!" u. s. w. Das Gepfeife der Picolflöte nebst obligaten großen Trommelschlägen und dabei gar keine eigentliche Harmonie, sondern hohle Quintenfortschreitungen, hat man als den größten Unsinn, ja sogar als die größte Albernheit bezeichnet, welche uns je in einer Oper geboten worden sei.

Freilich, eine hübsche gefällige Melodie ist diese Arie oder Scene nicht. Sie wird sogar fast Jedem beim erstmaligen Hören als eine „Sonderbarkeit" erscheinen. Doch müssen wir das Musikstück, die singende Person und deren Charakter nebst der Situation, das Jahrhundert und die Zeitstimmung betrachten, wenn wir es gerecht würdigen und verstehen wollen.

Der eifrige, felsenfestglaubende Hugenott Marcell, dieser rauheste der rauhen verwilderten Krieger singt hier im wilden blutdürstigen Schlachtgesang so recht die leidenschaftlichen Kampfgefühle seines nach Blut und Rache dürstenden Herzens. Sie, die eifrig und felsenfest glaubenden Hugenotten, welche von den leichtsinnigen, scheinheiligen und wortbrüchigen Frömmlern so oft getäuscht, betrogen, gemordet, — wieder mit schönseligen Versprechungen gekirrt, in Sicherheit gewiegt und abermals getäuscht und mit schändlichster Grausamkeit gemordet wurden, sie mußten in furchtbarster Rache ergrimmt denselben nur Tod und Verderben schwören, um die eigene Existenz zu erhalten. Und in diesen blutdürstigen Rachegefühlen singt Marcell seine Arie, d. h. die wilden Kampfgefühle seines leidenschaftlichen Herzens aus, wozu die schwirrende Schlachtenpfeife nebst den Kanonenschlägen der großen Trommel eine echt charakteristische Begleitung bilden.

Wenn man die Arie aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, Charakter, Situation und Zeitstimmung erwägt, so sollte man eher auf den Gedanken kommen, Meyerbeer habe uns einen überlieferten Schlachtgesang aus jener blutdürstigen Zeit gegeben, als das Ganze für Widersinn erklären.

Und was die hohlen, stufenabwärts fortschreitenden Quintenfolgen der Begleitung betrifft, so sind auch diese höchst charakteristisch, nicht nur zur Schilderung der Seelenstimmung, sondern auch zur Kennzeichnung des frühern Musikzustandes.

Diejenigen Schriftsteller, welche hierüber ihr Verdammungsurtheil ausgesprochen, wissen wahrscheinlich nicht, daß noch im 14. und 15. Jahrhundert die Terz im Accorde sehr oft fehlte, also nur Grundton, Quinte und Octavenverdoppelung als Zusammenklang ertönte und zur Begleitung diente.

Eigenthümliche Musik! die Terz — das Herz des Accordes — fehlte, die Begleitung schritt nur in hohlen Quinten und Octaven fort. Und das hat Meyerbeer in diesem wilden Schlachtgesange ebenfalls gethan und dadurch nicht nur die blutdürstige Seelenstimmung des rauhen Kriegers charakteristisch geschildert, sondern zugleich ein Musikstück im Styl der frühern Zeit gegeben. Ist es ihm nicht durch Ueberlieferung in die Hand gekommen, hat er es wirklich selbst componirt, so hat er ein Stück Zeit- und Musikgeschichte buchstäblich gegeben.

Nun bedenke man auch, daß ein wilder blutdürstiger Schlachtgesang wie dieser, und von einem solchen rauhen Krieger wie Marcell, nicht auf einer hübschen, gefälligen Melodie gesungen werden kann. Donizetti, Verdi und noch viele andere Componisten würden es wahrscheinlich gethan und eine gefällige Melodie gebildet haben, welche die Menge nach der ersten Vorstellung auf der Straße nachpfeifen konnte, aber wäre sie charakteristisch und psychologisch wahr gewesen!! Was also oberflächlich betrachtet als eine Sonderbarkeit erscheint, ist bei gründlicher Prüfung ein echter dramati-

scher Charakterzug. So die Arie des Marcell nnd noch manche andere Piece.

Soll ich nun von den großartigen Schönheiten dieser Oper reden? Von den melodischen und harmonischen Schönheiten! den großartigen dramatischen Orchestereffecten und kunstvollen Themadurchführungen, welche — melodisch schön, kunstvoll bearbeitet — zugleich echt charakteristisch die Handlungen und Situationen schildern, also dramatische Zwecke erfüllen! Wollte ich das, so müßte ich ganze Bogen über eine Scene und über die Oper ein großes Buch schreiben, um all das Herrliche und Vortreffliche analysirend darlegen zu können. Betrachten wir nur die Scene, wo Raoul den muthwilligen Angriff der Studenten und die Rettung der Dame den Rittern kund thut. Declamatorisch im Recitativstyl erzählt er, wie der wilde Haufe die Sänfte verfolgt und die Dame unanständig behandelt. Es konnte dies nur prosaisch in sprechendem Musikton erzählt werden. Als er sich aber erinnert, wie ihn der Anblick jenes himmlisch holdseligen Antlitzes entzückt und in tiefster Seele bewegt hat, o da stürmt sein Herz voller heißer Liebesgluth in das feurig liebende Adur und besingt in heißester tiefergreifendster Liebeswonne die Seligkeit des genossenen Blicks, die himmlischen Gefühle, welche seine Brust durchströmten und ihn zur heißesten Liebe entflammten.

Bei Berichtung des weitern Vorfalls geht er wieder in den Erzählungston, in die mehr klar sprechende und prosaisch erzählende Recitativform über, sobald er

aber wieder auf die holde Engelsgestalt zu sprechen kömmt, fällt er abermals in das liebeglühende A-dur Solo und schildert die himmlischen Liebesgefühle seiner tieferregten Seele. Und hierzu stimmt jedesmal das ganze Orchester ein, um die übervolle Wonne des liebetrunkenen Herzens zu schildern. Das ganze Orchester strömmt über in lauter heiße Liebeswonne, alle Instrumente athmen nur glühende Liebe und Liebeslust. Es ist ein ganzes Meer voller feuriger himmlischer Liebesseligkeit, so daß man die Heißgeliebte sogleich umfassen und ewig in süßer Umarmung mit ihr verharren möchte. —

Ja das ist feurige Liebesgluth, die hat der Meister in unübertrefflicher tiefergreifender Schönheit dargestellt.

Greifen wir noch eine Scene heraus, etwa die schon erwähnte Verschwörungsscene im 4. Act. Dieser ganze Act ist von Einigen als das größte Meisterstück der Oper, ja als eines der größten Meisterstücke dramatischer Tonkunst bezeichnet worden.

Und in der That, es ist eine der großartigsten, erhabensten und schrecklichsten Scenen, welche über die Bühne gehen. Wie eifrig wird der schauderhafte Mordanschlag berathen und beschlossen. An der Spitze der Mordbande der heilige Priester! Denn die verhaßten Ketzer sollen zur „Ehre Gottes" gänzlich ausgerottet werden. Zur „Ehre Gottes" werden die Mörder zur glühendsten Mordlust angefeuert und ihr schändliches Vorhaben wird mit dem Segen der frommen

Priester geheiligt. Diese fachen den Racheeifer der blutgierigen Mordgesellschaft zur rasendsten Kampfeswuth an. Die Musik steigert diese Gefühle von ihrem Beginn bis zu gänzlichen Wuthausbrüchen. Das Werden und Wachsen der Leidenschaften, welche sich immer mehr steigern, immer wilder und tobender werden und bis zum größten Sturme der blutdürstigsten Schlachtenwuth anwachsen, ist hier mit der höchstvollendetsten Meisterschaft geschildert und mit solch ergreifender Tonmacht dargestellt, daß man sogleich zu den Waffen greifen und sich in das wildeste Kampfgewühl stürzen möchte.

Ueberhaupt hat Meyerbeer in dem Werden, Wachsen und Steigern der Leidenschaften eine Genialität und Originalität entfaltet, wie noch kein Componist vor ihm. Selbst in Gluck's und Mozarts Opern — die solche Scenen gar nicht bringen — ist so etwas nicht zu finden. Ja, es hat überhaupt gar kein Tondichter wieder ähnliche Situationen dargestellt. Meyerbeer steht hierin wahrhaft groß, unübertrefflich groß und einzig da. Es gehört viel geistiger Fonds dazu, solche Scenen zu schaffen, für das ganze Orchester solche Ideen zu bilden, wo jedes, auch das unbedeutendste Instrument mit zum Werden und Wachsen der Leidenschaften wirkt und endlich der orkanartige Wuthausbruch wie aus einem einzigen Riesenorganismus ertönend dahin braust und gleich einem gewaltigen Bergstrome Alles im wilden Strudel mit fortreißt. — Ach! und wie fiebererregend steigert sich die Duettscene

im 4. Act, wo Raoul, mit der Geliebten allein, das wüthende Morden seiner Brüder und Glaubensgenossen mitanhört!

Er vernimmt die Schüsse, hört ihr Stöhnen und Hilfegeschrei! — Ach! und er möchte fort in den Kampf, ihnen helfen! —

Und er kann und darf nicht fort! Süße Liebe fesselt ihn mit Zaubergewalt. Doch er muß — er muß in den Kampf, um den Glaubensgenossen beizustehen. Er will sich losreißen und kann nicht. Doch die Angst, die Verzweiflung steigert sich zur Todesverachtung und treibt ihn endlich in das blutige Kampfgewühl. —

Alle Nerven, alle Fibern zittern bei dieser Musik, so gewaltig tiefergreifend schildert sie diese Seelenstimmungen, wo Ehre, Pflicht und Liebe mit einander kämpfen und von der Straße das Morden und Todesröcheln heraufschallt. —

So darf man sich nicht wundern, daß auch diese Oper gleich „Robert", die Runde um die Erde machte und überall die größte Sensation hervorrief. Ja, sie erregte die Geister stets so stark, daß man es in katholischen Ländern gerathen fand, ihr einen andern Text — die Ghibellinen in Pisa — unterzulegen. Selbst in dem protestantischen Hessen-Cassel wurde die Oper noch in den vierziger Jahren mit diesem untergeschobenen Sujet gegeben. Ich selbst habe den Vorstellungen mit beigewohnt. Es geschah dies, um nicht den Haß zwischen Katholiken und Protestanten zu nähren

und anzufachen, und um die Schandthaten, welcher jener Partei nicht zur Ehre gereichen, mit dem Mantel der Vergessenheit zu umhüllen. —

Daß auch in den „Hugenotten" manche Concertfiguren, viele Passagen der dramatischen Wahrheit weniger entsprechen und wegfallen könnten, gestehe ich zu. Diese Phrasen berechtigen aber nicht zur Verdammung des ganzen Werks, wie es noch heute von gewissen Tagesrecensenten geschieht. —

Nach den glücklichen Erfolgen des „Robert" und der „Hugenotten" war Meyerbeer ein weltberühmter Mann geworden. Er hatte nun alle seine Vorgänger und Zeitgenossen in Schatten gestellt. Solche große und großartige Opern hatte noch kein Componist geschaffen. Wie sehr man sich auch noch an den Werken Rossini's, Bellini's, Donizetti's, Auber's u. A. ergötzte und erfreute, das sah und fühlte Jeder, daß sie im Vergleich zu Meyerbeer's großartigen Musikdramen doch nur kleine Werke sind. Ja selbst die klassischen deutschen Opern unseres Mozart, Weber und Spohr wurden durch Robert und die Hugenotten lange Zeit in den Hintergrund gedrängt, so überwältigend electrisirten sie das ganze Publikum. Denn selbst die schmähenden Kritiker besuchten die Vorstellungen, trotz ihres Judenhasses und der Meyerbeer-Antipathie. Es gibt wohl keine Schaubühne auf der Erde, wo nicht diese beiden Opern gegeben worden wären. Alle Regenten beehrten ihn mit Orden und alle Institute ernannten ihn zum Ehrenmitglied. —

Wie hat der Meister hierin so recht deutsche Gedankentiefe und Ideenfülle mit melodischer Schönheit und südlicher, glühender Leidenschaft vereinigt! Deutsche Gedankentiefe, südliche Melodiengluth und französische feurige Leidenschaft vereinigen sich zum harmonisch schönen Kunstwerk, das allen Anforderungen des dramatischen Zwecks entspricht; ja, nicht nur entspricht und erfüllt, — sondern die dramatische Aufgabe viel höher stellt und meisterhafter löst, als alle vorherigen Versuche dieser Art. Das schwierige Problem, ein großartiges Musikdrama zu schaffen, ist durch dieses Werk gelöst und vollendet worden. Mag die Zukunft noch andere Versuche bringen, wie es Richard Wagner bereits gethan hat, diese Kunstgattung in Gestalt der Meyerbeer'schen Oper, wird dennoch nicht untergehen, sondern mit den Werken selbst unsterblich leben, d. h. so lange civilisirte Menschen auf der Erde wohnen.

In den Hugenotten hat sich Meyerbeer noch mehr als im Robert von dem dogmatischen Formalismus emancipirt und die gebräuchlichen Arien-, Duett- und Chorformen nach dramatischen Zwecken umgestaltet. Auch der Dichter hat viel freier gearbeitet, den Text mehr nach dramatischer Intention, als nach den althergebrachten Musikformen gebildet.

Dadurch wurde es dem Componisten möglich, über die abgezirkelten Formen hinaus zu gehen und Scenen zu schaffen, welche gleichsam durch die Handlung gestaltet, von der Handlung und den Situationen dictirt werden.

Der echt dramatische Opernstyl, welcher die Handlung nach Ort und Zeit schildert, die Charaktere nach ihrer Nationalität und dem Zeitalter, worin sie leben und wirken, kennzeichnet und also mit historischem Colorit darstellt, ist durch die Hugenotten in fast noch höherm Grade vollendet worden als im Robert. Sämmtliche Musikformen sind hier ganz und gar den dramatischen Zwecken dienstbar gemacht und als Mittel zur naturwahren, psychologischen und historischen Charakterschilderung verwendet worden. Meyerbeer hat also durch die Hugenotten ein Stück Weltgeschichte musikalisch illustrirt, stellt Geist und Charakter, Lebensart und Sitten der Hugenottenkämpfe mit psychologischer Naturwahrheit dar, während er im Robert das Mittelalter mit seinem Ritterthum und Klosterwesen historisch schilderte. Demnach besteht eines seiner größten Verdienste darin, der Welt durch Thaten gezeigt zu haben: daß die Musik den Geist und Charakter des Zeitalters, die Lebensart und Sitten eines Volks aus irgend einer Zeit mit psychologischer Naturwahrheit historisch treu zu schildern und also das Volksleben eines Zeitalters nach seiner eigenthümlichen Nationalität zu kennzeichnen vermag.

Und dies ist durchaus erforderlich, soll ein großes musikalisches Drama als klassisches Kunstwerk geschaffen werden. Der Componist muß über die engen Schranken seines particularistischen Nationallebens hinausgehen, sich in den Geist und Charakter anderer Völker aus andern Zeiten versetzen und in deren Gefühls- und Gedankenkreis hineinleben; kurz gesagt: er muß mit psychologischer Naturwahrheit die Weltgeschichte musikalisch schreiben.

Meyerbeer hat dies durch seine spätern Werke vollbracht. Und ich nenne diesen, von ihm geschaffenen Styl nicht den historischen, — eine Benennung, die auch ganz angemessen ist, — sondern bezeichne ihn als den einzig wahren dramatischen Opernstyl. Dieser Styl, diese historische Darstellungsweise waltet auch in seinen spätern Opern, hauptsächlich im Prophet; weniger treu in der „Afrikanerin" und den beiden kleinen Opern. Wohl aber bringt „Struensee" echt historische Charakterzüge.

Sechzehnter Abschnitt.

Das Melodrama „Struensee“.

Meyerbeer, ein tief- und zartfühlender Gefühlsmensch, ward durch den frühzeitigen Tod seines inniggeliebten Brudees Michael Beer sehr schmerzlich berührt. Wie ich schon oben meldete, starb dieser hoffnungsvolle Dichter in der Blüthe seines Lebens, ohne seine Geisteskraft hinreichend entfalten zu können. Zwar hat er bedeutungsvolle Werke geschaffen, aber eine längere Lebensbahn würde noch reifere Früchte erzeugt haben. Auch muß der Dichter wirken, daß seine Werke in der Welt bekannt werden, sonst verschwinden sie spurlos in dem großen Haufen Maculatur und wären es die besten und vollkommensten Producte. Beides hatte Michael Beer nicht vermocht, denn er sank als angehender Dreißiger in die kalte Todengruft. Vom Trennungsschmerze tief ergriffen, beschloß der nun weltberühmt gewordene Meyerbeer den früh verblichenen Bruder durch eines seiner Werke zu verherrlichen. Demzufolge componirte er die Musik zu

„Struensee", welche aber erst am 26. September 1846 in Berlin zur Aufführung kam.

Dieser in Dänemark schnell emporgekommene, zum Grafen avancirte Deutsche, wurde bekanntlich das Opfer der rachsüchtigen Aristokratie, welche einen Parvenu und Günstling stets hassen wird, wenn er sich nicht zum Werkzeug ihrer Absichten erniedrigt. Struensee fiel aber auch durch die Inconsequenz seines Charakters. Und diese Inconsequenz hat der Dichter als Hauptmotiv seines Trauerspiels benutzt. Die Charakterzeichnung ist gut, die Sprache schön und von tief ergreifender Wirkung. Und was hat Meyerbeer für eine Musik dazu geschaffen! Worte genügen nicht, die wundervollen Schönheiten zu kennzeichnen. Sie gehört mit zu dem Vollendetsten, was aus seinem Geiste erzeugt ist.

Hierbei hat er der Welt gezeigt, daß er eine klassische Ouverture zu schreiben vermag. Zu den langen, fünfaktigen Opern that er es nicht, weil sie so schon sehr lang sind. Zu diesem Trauerspiel componirte er aber ein Werk, das ohnstreitig den ersten Rang unter sämmtlichen classiischen Ouverturen einnimmt. Sie gehört mit zu den großartigsten, schönsten und vollkommensten Werken dieser Kunstgattung und steht Mozart's und Beethoven's classischen Ouverturen würdig und ebenbürtig zur Seite. Sie führt uns das ganze Drama im Geiste vorüber; das Trauerspiel wird mit seiner Hauptkatastrophe — der Enthauptung Struensee's musikalisch dargestellt. Die Ouverture dient also

nicht blos als Einleitung, sondern gibt zugleich ein Bild der ganzen Handlung. Dies ist ihr dramatischer Werth. In rein musikalischer Hinsicht zeichnet sie sich dadurch aus, daß sie nicht nur als Meisterwerk kunstvoller thematischer Bearbeitung dasteht, sondern — was bei Werken in polyphonem Styl selten ist — auch die schönste, tiefergreifendste Melodik entfaltet. Dabei ist das ganze Orchester mit großer praktischer Gewandtheit behandelt und bringt wahrhaft erhabene Effecte hervor. Von erschütternder Wirkung ist der Moment, wo die Enthauptung Struensee's musikalisch (durch das gewaltige Tuba-Fis) dargestellt wird.

Sogleich der Anfang in dem herrlichen Desdur ist von wundervoller Schönheit. Harfenton und Posaunenklänge bringen eine tiefergreifende Wirkung hervor, sie ertönen wie Geisterklänge einer andern Welt. Es ist eine Musik der Seraphims, wie sie jene heilige Sage schildert; himmlische Sphärenklänge, womit die vieldulbenden Erdenkinder auf schöneren Welten empfangen werden, wenn ihre Seelen sich aus dem irdischen Jammerthal losringen und ins Reich der ewigen Seligkeit einziehn. Ein solches Loos hat wohl die arme, verfolgte und verleumdete Schmerzensdulderin, Königin Mathilde, nach überstandener Erdenpein verdient.

Das erste sehr gut durchgeführte Allegromotiv repräsentirt gleichsam den grollenden Rachegedanken der Verschworenen, welcher in den untersten Volksschichten verbreitet wird, um sie gegen Struensee und die Köni-

gin Mathilde aufzuwiegeln. Diese fleht und sucht in der wundervoll schönen Esdur-Cantilene — von der sanften B-Clarinette vorgetragen — zu beruhigen, aber vergebens. Der grollende Rachegedanke läßt sich nicht beruhigen, sondern wälzt sich immer weiter und weiter. Während des herrlichen, tiefergreifenden Clarinetten-Solos, grollt fortwährend in der Tiefe die dumpf murmelnde Cellofigur!, wälzt sich immer weiter, aus einer Region in die andere und gelangt endlich zur Wuth und Rache schnaubenden Herrschaft, um das verhaßte Paar zu stürzen. Dann erschallt wüthendes Triumphgeschrei, wildes Frohlocken über den Fall der Unglücklichen und den blutdürstigen Sieg der Rachsucht.

So entspricht diese Ouverture den höchsten dramatischen Zwecken, ist überreich an melodischen und harmonischen Schönheiten und großartigen Orchestereffecten, dabei ein Meisterstück höchst kunstvoller thematischer Durchführung, — kurz gesagt: ein klassisches Werk.

Das Eingreifen der Musik in die Handlung ist ganz zweckmäßig und wirkungsvoll angeordnet. Daß auch hier viele Schönheiten geboten werden, läßt sich denken. Von wahrhaft bezaubernder Wirkung ist die Musik zur Traumscene. Zwar eine Analogie von Goethe's „Egmont", wirkt dieser Anklang doch nicht störend. Ebenso dramatisch wirksam ist die Einführung des dänischen Nationalliedes: „König Christian stand am hohen Mast ꝛc."

Ueberhaupt dient die ganze Musik zur wesentlichen

Ergänzung, zur Schilderung und weitern Ausmalung der Gefühlsstimmungen und Geistessituationen, wodurch der Hochgenuß des ganzen Werks bedeutend erhöht wird.

Es ist zwar auf fast allen Bühnen gegeben — mit und ohne Musik — und beifällig aufgenommen worden, von zahlreichen Wiederholungen meldet aber die Theaterchronik nichts. Geht es mit Goethe's und Beethovens „Egmont" anders? Ist dieser ein stehendes Repertoirstück wie z. B. Werke der Birch-Pfeiffer!? Nein. Klassische Werke werden überhaupt selten gegeben. Es liegt dies nicht blos an den Theater-Intendanten, sondern auch an jenem großen Theil des Publikums, dem solche Poesie zu hoch steht und keinen Genuß gewährt. Werke mit historischen Sujets verlangen etwas Geschichtskenntniß, wenn sie verständlich werden und Vergnügen gewähren sollen. Mag der Dichter die ganze Exposition auch noch so klar darlegen, ohne Geschichtskenntniß gewährt die Handlung nicht das hohe Interesse.

Mit den Melodramas hat es noch eine ganz andere Bewandniß, weshalb sie nicht so populär werden, wie sie es verdienen.

Erstens ist die Zahl derselben sehr klein, die beiden genannten sind die einzigen Meisterwerke. Zweitens ist die Aufführung sehr schwierig und setzt bei den Spielern der Hauptrollen musikalische Bildung voraus, wenn sie vollendet executirt werden sollen. In Scenen, wo die Musik während der Rede die Gefühls-

stimmungen schildert, die durch Worte ausgesprochnen Gedanken und Gefühle musikalisch darstellt, muß der Schauspieler taktgemäß, ja zuweilen streng im Takte reden, wenn nicht Contraste zwischen dem gesprochnen Wort und der Musik entstehen sollen. Dies ist bei schnellem Wechsel der Gefühlssituation leicht der Fall. Der Tondichter schildert z. B. die durch Worte ausgesprochnen Gefühle des tiefsten Schmerzes, — der Verzweiflung, — plötzlich erscheint ein Hoffnungsstrahl der Freude, diese Worte zu früh oder zu spät declamirt, würden vielleicht in der Musik auf die Gefühle des Schmerzes oder auf irgend eine andere Situation fallen und hierdurch nicht nur die Wirkung schwächen, sondern sogar einen lächerlichen Widersprnch hervorrufen. Ebenso muß der Mime richtig pausiren können, während die Musik die ausgesprochnen Seelenstimmungen weiter ausmalt. Ein zu frühes oder zu spätes Wiederanfangen der Rede würde ebenfalls einen widerspruchsvollen Contrast verursachen.

Hieraus geht hervor, daß das Componiren eines Melodramas seine sehr großen Schwierigkeiten hat und nur von Meistern wie Beethoven und Meyerbeer befriedigend vollbracht werden konnte.

Es gehört immer noch zu den größten Hauptaufgaben der Tonkunst: naturwahre Seelengemälde zu schaffen. Dies ist nicht nur für die Oper, sondern auch für das Melodrama das allerwichtigste Haupterforderniß. Besonders schwierig sind solche Scenen zu componiren, wo zum gesprochenen Wort die Musik

ertönen soll, um die Gedanken und Gefühle, welche der Schauspieler soeben ausspricht, durch Tongebilde zu schildern. Nicht nur, daß es treu den Worten, mit psychologischer Naturwahrheit geschehen muß, der Componist hat auch darauf zu achten, daß er seine Seelenschilderungen, seine Tongebilde so einrichtet, daß der Mime der Situation gemäß fortsprechen kann, nicht zu lange warten, sich aber auch nicht zu übereilen braucht.

Das sind Probleme, welche nur das Genie vollkommen zu lösen vermag. Außer diesen Schwierigkeiten existirt noch ein anderes Hinderniß, ein Vorurtheil gegen das Melodrama, wenigstens in manchen Köpfen. Gewisse sich weise dünkende Kritiker bezeichnen es verächtlich als eine Zwittergattung, weder Oper noch Schauspiel; stellen auch wohl das Dogma auf, der Dichter solle ganz allein durch sein Werk — ohne Musik — auf das Publikum wirken und begeistern. Dies ist eine abgeschmackte Lächerlichkeit. Als ob ein gedankenreiches, poesievolles Drama durch eine hinzutretende classische Musik beeinträchtigt würde!! Im Gegentheil, die Wirkung wird erhöht. Die größten Dramatiker haben oft während ihres Schaffens das Bedürfniß einer ergänzenden, die Gefühlssituationen schildernde Musik gefühlt und in ihren Werken angedeutet. Es sind das jene Scenen, wo die handelnden Personen vom Gefühlsleben übermannt werden und es in lyrischen Expositionen ausströmen. Man denke nur an „Maria Stuart", die „Jungfrau von Orleans" und an viele andere Dramen alter und neuer Dichter.

Das lächerliche Vorurtheil scheint mehr aus der Eifersucht der Poeten gegen die Componisten herzustammen, nämlich, den Erfolg sich ganz allein, nur ihrem Werke verdanken zu wollen.

Ein gutes Drama wird durch eine hinzutretende classische Musik, welche die Gefühlssituationen schildert und weiter ausmalt, nicht beeinträchtigt, nicht in der Wirkung geschmälert, sondern wesentlich bereichert uud der Genuß erhöht. Das ist eine längst ausgemachte, abgethane Sache. Zum Trost für sehr ehrgeizige Gemüther bemerke ich, daß auch der Ruhm des Dichters nicht geschmälert wird, wenn auch die Musik zum günstigen Erfolge Etwas oder Viel beiträgt. Man wird dennoch das Drama hoch schätzen und gerecht würdigen, wenn es hohen Geistesgehalt, poetischen Werth besitzt. Das erlebt man ja an den Operntexten. Wird nicht der Dichter, selbst wenn er nichts weiter geschrieben, als ein gutes Opernbuch, allgemein verehrt und beliebt! Er wird verehrt und berühmt, trotzdem er eigentlich nur eine kunstvolle poetische Skizze geliefert hat. Um so mehr ist dies beim Dramendichter der Fall. Wer denkt wohl daran, Goethe's Ruhm bezüglich seines „Egmont" zu schmälern, obgleich der Beethoven'schen Musik ein großer Antheil des günstigen Erfolgs zugeschrieben werden muß. Und das von Meyerbeer zum Melodrama gestaltete Trauerspiel „Struensee" wird auch ohne die klassische Musik gefallen, günstigen Erfolg haben und dem früh verblichenen Dichter einen Ehrenplatz in der Literatur sichern.

Was nun jene Schrulle betrifft, das Melodrama sei nur eine Zwittergattung zwischen Oper und Drama, so ist nach dem Gesagten weiter nichts darauf zu erwiedern, als daß es eine unsinnige gedankenlose Redensart ist. Wäre ein solcher Vergleich treffend, was aber durchaus nicht der Fall, so könnte die Berechtigung zur Existenz dennoch nicht bestritten werden. Man kann auch das Melodrama als eine eigene Kunstgattung betrachten und weiterbilden, so gut als die Oper. Der Polyp ist weder Pflanze, noch Thier, sondern repräsentirt eine Mittelgattung, eine Uebergangsstufe zwischen beiden Naturreichen und dennoch ebenso gut zur Existenz im Schöpfungsplan berechtigt wie die andern Naturproducte. Mit demselben Recht können wir das Melodrama als eine eigene Kunstgattung betrachten und ihr einen Ehrenplatz unter den verschiedenen Kunstgebieten anweisen.

Was soll überhaupt daraus werden, wenn der Dichter nur sein Drama, wie er es geschrieben, ohne musikalische Zuthat, zur allgemeinen Herrschaft bringen will! Diese kuriose Idee hat schon in mehreren Köpfen gespukt, die Oper sollte sogar ganz verschwinden. Darf man sich da wundern, wenn das Extrem auf anderer Seite hervortritt und der Componist, in der Person Richard Wagners, nur seinem Musikdrama die Alleinherrschaft vindicirt! Darf man sich wundern, wenn dieses musikalische Zukunftsdrama nicht nur die bisherige Oper und das recitirende Schauspiel gänzlich absorbiren und verdrängen, sondern auch die andern

Künste in sich aufnehmen und zwar in dem Grade, daß sie außerdem nur von geringer, untergeordneter Bedeutung fortexistiren sollen!

So ruft ein Extrem das andere hervor. Exclusive Poeten wollen nur dem Schau-, Trauer- und Lustspielr den höchsten Ehrenplatz einräumen, und der Zukunftscomponist nur seinem musikalischen Zukunftsdrama die Priorität und Alleinherrschaft sichern.

Ich bin kein Gegner Richard Wagners und werde später seine Verdienste und genialen Leistungen besprechen und ehrenvoll würdigen, wie sie es verdienen. Nur kann ich jener sonderbaren Ansicht nicht beistimmen, daß die Oper, wie er sie gestalte, zur alleinigen Herrschaft kommen und alle andern Kunstgattungen verdrängen soll.

Ich begreife nicht, daß die Herren nicht gewahren, wie absurd, wie unsinnig es ist, der Menschheit zuzumuthen, sich nur an einer Kunstgattung zu erfreuen und darüber alle andern zu vergessen. Welche erbärmliche Armseligkeit! die reiche Mannigfaltigkeit der Kunstgattungen soll zu Gunsten einer einzigen verschwinden! Wie man solchen Unsinn auszusprechen vermag, ist ganz unerklärlich.

Jemehr Kunstgattungen und Kunstproducte wir besitzen, desto reicher und mannigfaltiger werden unsere geistigen Genüsse. Erkennen wir also dem Melodrama die volle Berechtigung zur Existenz zu und freuen wir uns, wenn das Repertoir durch ein neues klassisches Werk — wie Struensee — bereichert wird. —

Nach der Production der Hugenotten, welche in die dreißiger Jahre fiel, entstand eine längere Pause in Meyerbeer's Schöpferthätigkeit. Er componirte zwar viele kleine Piecen, Fackeltänze, Märsche 2c., aber ein größeres Werk schuf er erst Ende der vierziger Jahre, ich meine „den Prophet.“ Bevor ich diese große Oper bespreche, erwähne ich erst ein anderes Ereigniß, das in diese Lebensperiode fiel, welches zwar keinen wesentlich umgestaltenden Einfluß auf seine Schöpferthätigkeit ausübte, ihm jedoch mancherlei Mühe verursachte und Zeit wegnahm. Zeit ist nicht nur für den Geschäftsmann, sondern auch für den Künstler — Geld, ja viel mehr als Geld, — Zeit ist für Componisten und Dichter — Geist. Denn die Ideenproduction erfordert Zeit, viel Zeit, sogar ungestörte Zeit. Der Geistesgehalt bedarf der gehörigen Reife und sorgsamen Bearbeitung, bevor er als classisches Kunstwerk in die Oeffentlichkeit zu treten vermag.

Bisher hatte Meyerbeer ohne Amtsthätigkeit gelebt und seine ganze Zeit nur dem Studium und der Composition gewidmet. Er konnte demzufolge auch seiner Wanderlust genügen und lebte abwechselnd in Italiens schönen Städten, in Paris und zuweilen in seiner Vaterstadt, in letzterer stets nur kurze Zeit. Denn noch immer herrschte in Berlin die größte Antipathie gegen Meyerbeer und seine Musik, trotzdem „Robert“ und die „Hugenotten“ die Wanderung um die Erde gemacht und auf allen Bühnen gegeben wurden; trotzdem die herrlichen Melodien in allen Concertsälen, großen

Palästen, kleinen Hütten und auf allen Straßen ertönten. Jedoch vermehrte sich die Zahl seiner Verehrer allmählig und erlangte tonangebendes Ansehen, als eine geistreiche Persönlichkeit an deren Spitze trat. Es war dies der kenntnißreiche Friedrich Wilhelm IV. welcher unermeßlich segensreich für Kunst und Wissenschaft gewirkt hat, was selbst seine politischen Gegner zugestehen müssen. Harmonirt man nicht mit des Königs politischer Richtung und gewissen Regierungsmaximen, so müssen wir doch seine hohen Verdienste um Kunst und Wissenschaft gebührend anerkennen und dankbar würdigen. Er bewirkte bei seinem Regierungsantritt die Aufführung der Hugenotten, welche auf allen Bühneu heimisch waren, nur nicht in Berlin. Demzufolge kam diese Oper erst am 20. Mai 1842 dort zur Aufführung.

Siebenzehnter Abschnitt.

Meyerbeer's Ernennung zum Königl. Preuß. General-Musikdirector.

Welche Bedeutung haben Zahlen in der Weltgeschichte! — Eigenthümlicher Zufall oder Schicksalsfügung der Menschheit! Zahlen sind von hochwichtiger Bedeutung. Man denke nur, welch' hohe Wichtigkeit die Zahl 9 im Geburtsjahr zahlreicher großer Männer in Wissenschaft, Kunst und Poesie hat! Eine ebenso merkwürdige und eigenthümliche Schicksalsfügung erscheint in Preußens Regentenfamilie. Drei Jahrhunderte hindurch ist die Zahl 40 das Todesjahr eines preußischen Regenten; 1640, 1740 und 1840. In letzterm Jahre bestieg Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron und berief binnen kurzer Zeit mehrere der berühmtesten Männer Deutschlands nach Berlin. Es geschah dies nicht blos aus Stolz, Ehrgeiz, die Coryphäen in Kunst und Wissenschaft um seinen Thron versammelt zu sehen, sondern aus der edelsten Absicht, die Humanität und Geistescultur zu befördern. Zu

diesem Zwecke scheute er keine Geldausgaben und opferte viele Hunderttausende. Einen großen Antheil an der Berufung so vieler Heroen in Kunst und Wissenschaft hatte auch die persönliche Neigung des Königs, denn er selbst studirte — hauptsächlich in jüngern Jahren — sehr viel und war in allen Wissensgebieten einheimisch, sogar in den alten orientalischen Sprachen. Zuweilen schrieb er — wenn auch aus Scherz — mit Sanscritlettern. Er hatte also Sanscrit, Zend, Griechisch ꝛc. studirt und war in allen Zweigen der modernen Wissenschaften bewanderter als mancher Gelehrte. Seine größten Hochgenüsse waren Discourse mit Gelehrten und Künstlern. Mit Humboldt und Schelling über Elektricität, Galvanismus und über das „Absolute" zu philosophirn, den berühmten Reisenden über alle Weltgegenden sprechen zu hören, dies waren seine liebsten Erholungsstunden nach den schwer drükkenden Regierungssorgen. Obgleich eifriger Christ, war er doch zu human gebildet, um Antipathie gegen die Juden und das Judenthum zu hegen. Demzufolge suchte er den berühmtesten Operncomponist der Neuzeit, der zwar in Berlin geboren, aber am wenigsten dort weilte, an seinen Hof zu fesseln, lud ihn zum Einstudiren der Hugenotten ein, ernannte ihn 1842 zum General-Musikdirector und verlieh ihm den Orden pour le mérite. Meyerbeer nahm den Titel, nicht aber den Gehalt an und überwies die 4000 Thlr. den Orchestermitgliedern. Wäre die Berufung von einem andern Hofe oder nur von einem andern Regenten erfolgt, so

würde er sie dankend abgelehnt haben, weil ein solches Amt der Schöpferthätigkeit viel Zeit wegnimmt und Meyerbeer seinen Aufenthaltsort gern öfters wechselte. Dem geist- und kenntnißreichen Monarchen seines Vaterlandes, der ganz für Kunst und Wissenschaft lebte nnd am liebsten einen Circel von Gelehrten und Künstlern um sich versammelte, konnte Meyerbeer die Bitte um Uebernahme des Amtes nicht abschlagen, aber er suchte das Band so locker zu knüpfen, daß seine Zeit und Neigung nicht zu sehr beschränkt wurde.

Er dirigirte vorzugsweise die Hofconzerte und nur äußerst selten die Oper, letzteres geschah größtentheils nur bei Aufführung seiner Werke.

Das Amt eines Musikdirigenten hat viel Reiz und gewährt wirkliche Hochgenüsse. Es ist ein beseligendes Gefühl, herrliche Werke einzustudiren und sich an der gelungenen Aufführung zu erfreuen. Aber es nimmt viel Zeit weg und verursacht viel Aerger, bald mit Sängern und Orchestermitgliedern, bald mit Intendanten und anderen Persönlichkeiten. Der an irdischen Schätzen überreiche Meyerbeer, welcher bisher das süße Leben der völligen Freiheit und Unabhängigkeit genossen, konnte sich also nicht dauernd binden lassen. 1845 bat er um seinen Abschied. Die Stelle wurde nun zum Ehrenamt. Verweilte er in Berlin, so bekam er Einladungen zum Dirigiren der Hofconzerte. Gebunden war er nicht, er konnte leben wo er wollte und wohnte mehr in Paris als in Berlin, wenn er nicht in Bädern weilte. In der französischen Hauptstadt

hatte er, wie schon gesagt, eine ständige Wohnung, welche auf seinen Visitenkarten angegeben ist.

Ich besitze eine solche Karte, die mir von Meyerbeer überreicht ward; sie lautet:

Giacomo Meyerbeer.

56, Faubourg St. honoré.

Der Zusammenfluß vieler geistreicher Persönlichkeiten in Paris, das südliche Klima und vorzugsweise der feine gesellige Umgangston bewogen ihn zu längerm Verweilen in der französischen Metropole der Intelligenz und feinen Höflichkeit.

Dahin folgte ihm seine ganze Familie, Gattin, Kinder und seine zärtlich liebende Mutter. Diese alte Frau Mutter war jetzt überglücklich. Endlich war das lang erstrebte, heißersehnte Ziel errungen und der inniggeliebte Jacob, ihr Erstgeborner — ein weltberühmter Componist geworden.

Heinrich Heine, der, wie ich schon bemerkte, damals öfters in Meyerbeers Familie weilte, schrieb von Paris: „ich kenne nur eine glückliche Mutter auf der Erde, sie ist die Glücklichste der Glücklichen, — es ist die Mutter unseres Meyerbeer. Sie schwelgt in einem Meer von Seligkeit, denn die Erde ist ihr zum Himmel, zum Paradies geworden. Ueberall aus Hütten und Palästen, an allen Straßenecken, von allen nur erdenkbaren Instrumenten ertönen ihr einige Takte Musik ihres Sohnes in die Ohren. Und das macht sie überglücklich. —

In den dreißiger Jahren war der Aufenthalt in

Paris ständig, Berlin wurde höchstens auf einige Wochen besucht. Später nach Meyerbeer's Ernennung zum General-Musikdirector und Hof-Kapellmeister, also in den vierziger und fünfziger Jahren, verweilte er wenigstens einige Wintermonate dort. Der König erwies ihm stets viel Aufmerksamkeit, beehrte ihn mit Einladungen zur Tafel und conferirte sehr gern mit ihm über Kunst und über die Mittel und Wege, die Kunstzustände des Landes zu heben und zu fördern. Es herrschte überhaupt ein reges geistiges Leben am preußischen Hofe. Wie schon bemerkt, berief der König bald nach seiner Thronbesteigung die berühmtesten Männer in Kunst und Wissenschaft in die Nähe seines Thrones. Schelling, Humboldt, Meyerbeer, Tieck, Cornelius und viele andere Geistesgrößen waren des Monarchen liebste Gesellschaft, in deren Mitte er viele Stunden weilte, über Kunst und Wissenschaft discutirte und seine Witzfunken sprühen ließ. In solchen geistreichen Cirkeln befand sich auch Meyerbeer am glücklichsten. Diese Verhältnisse und das höhere Ansehen, das er nun in seiner Geburtsstadt erlangt, machten ihm den Aufenthalt angenehmer. Er verweilte jetzt längere Zeit in der Stadt der absoluten Kritik und erlebte die Genugthuung, daß mehrere seiner erbittertsten Gegner in Schweigen versanken und einige sich sogar zur Freundschaft bekehrten. Kurz gesagt, der Königl. Preuß. General-Musikdirector und Freund des Königs ward nicht mehr so roh und pöbelhaft geschmäht als früher. Seine Weltberühmtheit machte ei-

nen Theil der Kritiker stumm, den andern vorsichtiger und maßvoller in den kritischen Aeußerungen.

Es trat überhaupt damals ein bedeutender Umschwung in der Kunstansicht hervor. Viele Kritiker nebst zahlreichen Kunstverehrern, welche früher dem Classicismus einseitig gehuldigt und alle neuern Werke und Bestrebungen verdammt hatten, ließen jetzt den Producten der jüngern Tondichter mehr Gerechtigkeit zu Theil werden. Sie betrachteten zwar die classische Kunstperiode mit Mozart und Beethoven für abgeschlossen und deren Nachfolger als Eklektiker, jedoch mußten sie zugestehen, daß diese Eklektiker manches Neue und Beachtenswerthe geschaffen. In Folge dessen sprachen sie nicht mehr so wegwerfend, sondern beurtheilten und analysirten diese „eklektischen Producte“, wodurch ihnen eine bessere Würdigung zu Theil ward. Es gab zwar noch viele wahrhaft orthodoxe Klassiker, aber das große Publikum ließ sich durch deren Geschreibsel nicht mehr verführen, sondern strömte ins Theater, um sich an den herrlichen Scenen des „Robert“ und der „Hugenotten“ zu erfreuen. Die einseitige Kunstansicht jener Orthodoxen blieb auf einen kleinen Kreis Gleichgesinnter beschränkt und hatte keine practischen Folgen, mochten deren Repräsentanten auch noch so hoch gestellt sein, wie z. B. der General v. Radowitz. Dieser Freund des Königs — einflußreich am Hofe und im Staate — betrachtete die classische Kunstperiode schon mit Bach und Händel für abgeschlossen und erklärte selbst Mozart für einen musikalischen Sünder,

der zwar ein „schöner Sünder“, aber dennoch ein Sünder sei.

Wem das unglaublich dünkt, der lese des Mannes gesammelte Werke, 5 Bd.; darin wird er noch manche andere merkwürdige Ansicht ausgesprochen finden. Als in einer Unterredung mit Meyerbeer (über verschiedene Kunstansichten), mir der Meister erzählte, daß Radowitz nur ein klassisches Zeitalter der Tonkunst anerkenne, nämlich das der alten Kirchenmusik, welches vom 15. bis zum 18. Jahrhundert datirt und durch die Werke des Palestrina, Allegri, Scarlatti, Leo u. a. in classischer Vollendung repräsentirt wird, und daß eigentlich schon mit Bach und Händel der Verfall der heiligen Tonkunst eingetreten sei, — als Meyerbeer mir dies erzählte, hielt ich dessen Aussage für partheilich übertrieben, denn ich konnte nicht glauben, daß der kenntnißreiche Radowitz solche Ansichten hegen und aussprechen könne. Ich las sogleich seine gesammelten Schriften durch und fand zu meinem Erstaunen Meyerbeer's Aussage ganz genau bestätigt. Im fünften Bande findet man diese Kunstansicht über Musik dargelegt.

Radowitz betrachtet alle weltlichen Werke der Tonkunst als einen Sündenfall, als ein Sichlosreißen von der heiligen Religiosität des christlichen Cultus. Schon Bach und Händel hätten die Musik verweltlicht durch ihre unzähligen melodischen Verzierungen, kontrapunktischen Künsteleien und allerlei unkirchliche Melodien und Harmonien. Mozarts Werken erkennt er zwar

einen gewissen Kunstwerth von hoher Bedeutung zu, schildert ihn aber durchweg als einen Sünder, wenn auch als einen schönen Sünder, welcher durch seine süß einschmeichelnden Melodien und Harmonien unser Herz in vorübergehender sinnlicher Stimmung zu fesseln vermöge. Ueber die Tonwerke der Neuzeit spricht sich aber Radowitz so geringschätzig aus, daß ich seine Worte hier gar nicht citiren mag, denn er macht Vergleiche mit Gossen ꝛc. und in einer solchen gemeinen verächtlichen Sprache, wie sie ein Gebildeter nicht führen, noch weniger als Schriftsteller aussprechen darf. Nach seiner Kunst- und Weltansicht soll die Tonkunst nur dem heiligen Cultus der christlichen Religion gewidmet sein, nicht aber den weltlichen Vergnügungen und der Sinnenlust. So räumt er wohl der Musik die höchste, erhabenste Stelle im Geistesleben der Menschheit ein, aber dennoch ist diese Ansicht einseitig, ja sogar lächerlich; denn so absurd es wäre, wenn man die Architektur, Sculptur, Malerei und Poesie nur ganz allein dem Cultus, der Religion widmen wollte, ebenso unvernünftig wäre es, wollte man die Tonkunst nur zum Gottesdienste verwenden und von allem Weltleben entfernt halten. Eine reine Unmöglichkeit!

Frägt man sich, wie es möglich, daß ein so kenntnißreicher Mann, wie Radowitz, solche verkehrte Meinungen haben könnte, so muß man dessen Religions- und Weltanschauung berücksichtigen, welche etwas mittelalterlich und mönchisch ist; denn er betrachtet nicht nur die Tonwerke der Neuzeit als weltliche Sünden

sondern fast die ganze wissenschaftliche Literatur seit der Reformationszeit. Seine ganze Denkungsweise ist so klosterhaft mönchisch, daß ihm eine Frau als ein entweihtes Wesen erscheint; er möchte lieber alle weiblichen Individuen als keusche Jungfrauen erblicken, denn in dieser Situation gewähren sie ihm die größte, ehrfurchtsvolle Bewunderung. Für den erhabenen Anblick einer ehrfurchtgebietenden Mutter, welche mit Schmerzen Kinder gebärt und sie in Liebe und Sorge groß erzieht, hat dieser Mann keinen Sinn und keine Achtung, trotzdem er selbst verheirathet war. Sonderbarer Widerspruch! die Frau als ein entweihtes Wesen zu bezeichnen und sich dennoch zu verheirathen!!

So inconsequent sind diese Orthodoxen auch hinsichtlich der Kunst. Sie polemisiren und schimpfen auf die neuren Tondichter und — ergötzen sich ebenso an ihren Werken wie andere ehrliche Leute.

Aber trotzdem Radowitz ein Freund des Königs war und eine einflußreiche Stellung bekleidete, hatte seine und seiner Genossen Kunstansicht dennoch keine practischen Folgen. Die verhaßten Werke der Neuzeit wurden aufgeführt, mit großem Beifall aufgenommen und füllten die Kassen. Der König stand über den Parteien, ließ sie gewähren und sich befehden. So in Kunst und Wissenschaft. Er beschenkte den Advokaten der Feudalpartei, den reactionären Stahl mit einem goldenen Becher und widmete dem Freigeist Humboldt seine ununterbrochene Freundschaft. Er ließ Radowitz und viele andere Kunstorthodoxen schreiben und

sagen, was sie wollten und zog dennoch Meyerbeer, Mendelssohn und andere Geistesgrößen an seinen Hof. Selbständig und frei in seinem Urtheil, scheute er sich nicht, es den größten Männern gegenüber auszusprechen, mochte es auch noch so sehr mit den Autoritäten differiren. Als — nach Aufstellung der Sculpturwerke auf der Berliner Schloßbrücke — in einem Hofcirkel die Rede auf die Nacktheit und Entblößung der Schamtheile kam und bemerkt wurde, daß sie einen wahren Sturm der Aufregung, nicht blos unter den Frommen, sondern auch unter lebenslustigen Weltkindern erregten, sprachen sich einige anwesende Künstler und Gelehrte dahin aus: daß man die Geschlechtsorgane leicht durch ein Stückchen Mantel, Schild oder durch eine andere Stellung hätte verdecken können, ohne den ästhetischen Werth des Kunstwerks zu beeinträchtigen. Sogleich erwiderte der König sarkastisch: „Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich den Kerls lederne Hosen anziehen lassen.“ Allgemeines Gelächter lenkte das Gespräch auf einen andern Gegenstand. —

So standen die geistigen Verhältniße damals am preußischen Hofe, als Meyerbeer die Musikaufführungen vor der Königlichen Familie dirigirte und mit dem Monarchen darüber discutirte. Da auch fast sämmtliche Mitglieder der Königl. Familie musikalisch gebildet, einige Prinzen und Prinzessinnen selbst componirten, so wußten sie einen Geist wie Meyerbeer hinreichend zu schätzen und erwiesen ihm stets Ehre und Auszeichnung.

Das Alles und die neue Wirksamkeit machten ihm den Berliner Aufenthalt in den ersten vierziger Jahren so angenehm, daß er längere Zeit dort verweilte, viele Musikaufführungen dirigirte, sich überhaupt mehr mit der Praxis als mit Componiren beschäftigte.

Es war auch nöthig, nach solchen Schöpferthaten wie Robert, die Hugenotten, Struensee — etwas auszuruhen und sich wieder geistig zu concentriren, durch vielseitige Studien und Geistesgenüsse neuen Gedankengehalt zu assimiliren, um wieder neue Ideen erzeugen zu können. Innerhalb dieser Jahre componirte er nur kleine Musikstücke für mancherlei Hoffestlichkeiten, zu Geburtstagen, Concerten und zu Ehren fremder Gäste. Daher entstanden Märsche, Fackeltänze und verschiedene andere kleine Piecen! Bald jedoch drängte es ihm, wieder zur Schöpferthätigkeit eines größern Werks. Er trat 1845 wieder mit Scribe in Verbindung und kam nach längern Berathungen mit ihm dahin überein, wieder ein Sujet aus den Kämpfen der Reformationsgeschichte zu wählen, worauf dann das uuglückliche Schicksal der Bauern und des Wiedertäufer-Königs Johann von Leyden zur Oper bearbeitet wurde. So entstand nach mehrjähriger Thätigkeit der Prophet. Bevor ich zu seinen letzten größern Werken übergehe, erwähne ich erst die kleinen Producte, welche er innerhalb der vierziger Jahre in Berlin größtentheils auf Veranlassung des Königs schrieb.

Zur feierlichen Eröffnung des neu erbauten Opernhauses ward Meyerbeer ersucht, den von Rellstab ge-

dichteten Text „Ein Feldlager in Schlesien“ zu componiren. Der König hatte dabei noch die Nebenabsicht: Rellstab von seinem Meyerbeerhasse zu curiren, also beide Männer mit einander auszusöhnen. Das höchst gelungene kriegerische Festspiel kam am 7. Dezember 1844 im neuerbauten Hause zur Aufführung und begeisterte nicht nur alle Preußenherzen, sondern Jedermann. Obgleich die kleine Oper nicht gedruckt wurde, gingen dennoch viele effectreiche Piecen daraus in alle Weltgegenden.

In jener Zeit 1843—44 componirte er auch für den Domchor mehrere Psalmen und Motetten, ein Festspiel: Das Hoffest zu Ferara, einen Fackeltanz zur Vermählung des Kronprinzen Max von Baiern mit der Prinzessin Marie von Preußen, und eine vom König Ludwig von Baiern gedichtete Cantate für Solo, Chor und Blechinstrumente. Ferner ward er vom König ersucht: griechische Tragödien in Musik zu setzen, die Chöre der „Eumeniden“ des Aeschylos zu componiren. Wie Meyerbeer über diese Aufgabe dachte, darüber giebt ein an mich gerichteter Brief Aufschluß, den ich am Schlusse dieses Bandes veröffentliche. Er hat die Aufgabe nicht vollendet.

Als er 1845 seiner Dirigentfunction auf seinen Wunsch enthoben ward, reiste er im Herbst nach Paris und empfing von Scribe den Text zum Prophet, dem er nun seine ganze Thätigkeit widmete. 1847 studirte er in Wien das etwas umgeänderte „Feldlager“ ein, welches im Februar als „Vielka“ dort über die

Bühne ging. Im Frühling desselben Jahres ward er mit Jenny Lind nach London eingeladen, wo die „Vielka“ ebenfalls glänzenden Beifall erlangte. 1848 reiste er wieder nach Paris, vollendete den Prophet und überreichte ihn der Operndirection, welche im Januar 1849 mit den Proben beginnen ließ.

Im Herbst des Jahres 1848 componirte er auch eine Hymne zur Feier der silbernen Hochzeit des Königs Friedrich Wilhelm IV. Nach dieser Feier kehrte er wieder nach Paris zurück und leitete die Proben zum Prophet, welcher am 16. April 1849 in Scene ging. Werfen wir einen Blick auf dieses Weltdrama, das binnen kurzer Zeit die Reise durch Europa machte und die Kämpfe der unglücklichen Bauern vorführt.

Achtzehnter Abschnitt.
Der Prophet.

Ein Sujet! gebt mir ein Sujet!! ruft mancher vom Schaffensdrang getriebene Poet aus und sinnt und sinnt, blättert die Weltgeschichte durch und — weiß nicht, was er wählen soll. Nichts leichter als das, — greift nur hinein in das große Drama der Menschheit, zaubert uns die vergangenen Thaten in schöner poetischer Form vor, so werdet ihr Hörer und Beifall gewinnen. Daß die Reformationskämpfe überreich an drastischen Handlungen und effectvollen Scenen sind, daher eine große Fundgrube für Dichter bilden, daran zweifelt Niemand mehr. Meyerbeer hatte mit Robert und den Hugenotten seine hohe weltgeschichtliche Mission erkannt und begriffen, er wählte demzufolge wieder ein Sujet aus der Geschichte, ja sogar aus demselben Zeitabschnitt, worin seine Hugenotten spielen, nämlich die Kämpfe der armen unterdrückten Bauern mit ihrem Wiedertäufer-König Johann an der Spitze.

Schon seit längerer Zeit war unter dieser, der

Schwere der Feudallasten erliegenden, ja meist in voller Leibeigenschaft schmachtenden Klasse die Sehnsucht nach Befreiung lebendig geworden. Mehrere Unruhen in verschiedenen Theilen Deutschlands verriethen den geheimen Brand. Die Reformation war die Losung zum Ausbruch. Zuerst in Würzburg, dann weiter in Franken, Schwaben, Baiern, Tyrol, Lothringen, am Oberrhein, in Holland, Westphalen, Thüringen und Sachsen, erhoben sich die Gedrückten, aufgerufen hier von Fanatikern, die zur Wiedereroberung der ursprünglichen Gleichheitsrechte der Menschen, und zum Theil auch gemäßigter in ihren Forderungen und verständig in deren Ausdruck, doch sämmtlich wild und grausam im Thun, Schlösser zerstörend, Klöster plündernd, und an wirklichen oder vermeinten Tyrannen harte Rache übten. Nach dem Standpunkt der heutigen Zeit (schreibt ein der Aristokratie angehöriger Schriftsteller) wird, was die Bauern in den sogenannten zwölf Artikeln von Schwaben, oder auch in jenen, die von Tyrol aus kamen, von Fürsten und Obrigkeiten forderten, als rechtlich sehr wohl begründet und der gesunden Politik als durchaus angemessen erscheinen. Sie begehrten blos Abschaffung der übergroßen Lasten, Gleichstellung vor dem Gesetz, Gemeinschaft der natürlichen und gesellschaftlichen Güter. Die Bauern von Westphalen wollten aber unter ihrem gewählten Wiedertäufer-König Johann von Leyden ein eigenes Königreich gründen, hatten sich in Münster verschanzt, wurden jedoch besiegt und ihr König getödtet. Scribe ist insofern

von der Geschichte abgewichen, indem er die Endcatastrophe anders gestaltet, nur um einen effectvollen Opernschluß zu erlangen, denn das in die Luftsprengen des Schlosses und das in Flammen untergehende Königthum ist ein Knalleffect für die große Menge, wirksamer als die geschichtliche Wahrheit.

Man hat Schiller, Goethe und andern Dramatikern das Abweichen und Umgestalten der historischen Facta gestattet, folglich müssen wir auch Scribe entschuldigen. Die Charakterzeichnung ist gut, wie sich von dem gewandten Dichter nicht anders erwarten läßt, bot aber auch nicht so viel Schwierigkeiten wie „Robert" und die „Hugenotten", weil es nicht Personen eines Standes sind, sondern fast jeder Charakter eine andere Gesellschaftsklasse repräsentirt. Der schwärmerische, sich selbst und Andere betrügende Johann von Leyden und der kalte, auf seine alten Rechte pochende Graf Oberntbal sind zwei leicht zu zeichnende heterogene Gegensätze. Die junge, feurig liebende Bertha und die alte bedächtige, verständige, innigliebende Mutter ebenfalls. Die fanatischen Wiedertäufer und die armen unterdrückten, oft betrogenen und nun aufgewiegelten Bauern ließen sich auch leicht schildern und charakteristisch kennzeichnen. Darob soll jedoch das Verdienst des Dichters und Componisten nicht geschmälert werden. Ein weniger gewandter Poet als Scribe würde dennoch das Ganze nicht so wirksam zur Oper gestaltet haben, wie er es gethan.

Meyerbeer hat hierin das Höchste geleistet, was

bisher ein Tondichter zu leisten vermochte. Seine Musik gibt uns nicht nur wahrhaft historische Charakterschilderungen, zaubert uns nicht nur das Leben und Treiben der Menschheit jenes Zeitabschnittes vor, sondern bringt wahrhaft naturgetreue Schilderungen der Landschaft, — Landschaftsmalerei in Tönen.

Gleich die ersten Scenen versetzen uns auf Hollands öde Fluren; das sind die langweiligen triesten Ebenen, wo sich der arme Bauer mühsam abarbeitet, um das Land durch hohe Dämme vor den Wasserfluthen zu schützen. Ueber uns ein grauer Himmel und die ganze Landschaft so eintönig und freudenlos, so monoton wie das Geläut der Heerdeglocken. Langsam und mühselig schleppt sich hier das Leben fort, so in Tönen wie in der Natur. Das schildert uns die erste Scene der Oper in den langsam schleppenden Rhytmen, doch bald wird uns ein Stück Leibeigenschaft vorgeführt. Bertha fleht Graf Obernthal um Erlaubniß, sich mit ihrem Bräutigam Johann verheirathen zu dürfen, Mutter Fides unterstützt diese Bitte mit wenigen aber herzlichen Worten. Befangen, zögernd erzählt sie ihr Liebesverhältniß, doch steigert sich ihre Rede und bricht in helle Liebesgluth aus; sie geht aus dem sanften Fdur in den Quartsextaccord und sodann in den Dominant-septimenaccord von Adur und modulirt in diese feurige, Liebesgluth athmende Tonart Mutter Fides wiederholt dieselben Worte in derselben Melodiegestalt, aber (charakteristisch für die sorgenvolle bedächtige Mutter) auf dem Terzsextaccorde von G-moll,

um durch den Dominantseptimenaccord auf C nach Fdur zu gehen. Es ist eine herrliche, unübertrefflich wahre, charakteristisch-dramatische Stelle.

Leider bin ich genöthigt, hier einen Verstoß gegen dramatische Wahrheit und Charakteristik zn rügen, der zu groß und auffallend ist, um mit Stillschweigen übergangen zu werden. Das ganze Duett entspricht der dramatischen Situation, zeichnet sich sogar durch treffende psychologische Charakteristik der Mutter und Schwiegertochter aus, wie kaum gesagt; doch die unglückliche Beifallssucht der Sängerinnen verleitete den Meister zu einer Schlußpassage, welche durchaus nicht zur Situation paßt. Die schüchterne, zögernd und fußfällig bittende Leibeigene des Grafen geht hier in eine Bravour-Cadenz über, welche wohl zu einer leidenschaftlichen heroischen Situation paßt, nicht aber zu diesen demüthig flehenden Worten um die Erlaubniß zur Heirath. Das arme bittende Mädchen verwandelt sich in der Bravour-Cadenz zur Heroine, d. h. in der Musik, nicht durch die Worte, denn diese sprechen nichts anderes aus, als eine demüthige Bitte dem allmächtigen Gebieter gegenüber.

So hat Meyerbeer in einer und derselben Scene ein Meisterstück dramatischer Wahrheit und echter psychologischer Charakteristik gegeben und zugleich — durch die Bravour-Cadenz — in den Schlußaccorden den allergrößten Verstoß dagegen begangen.

Und was bewog ihn zu diesem Fehltritt? — Höchst wahrscheinlich nur das Bitten der Prima-Donna,

welche nicht ohne einen Beifallssturm singen wollte. Das demüthige, kleinlaute Bitten und Flehen gestattet nicht, in glänzende Bravourpassagen überzugehen, um die Virtuosität zeigen zu können; aber ohne Applaus würde die Sängerin das Duett nicht gesungen haben, darum mußte ihr zu gefallen eine glänzende Bravour-Cadenz hingeschrieben werden, obgleich sie den größten Widerspruch gegen die ganze Situation ausdrückt. Diese, in der ungeeigneten Situation eingewebten Bravourpassagen sind auch in den „Hugenotten" und im „Robert" die Schattenseiten, welche sich nicht rechtfertigen lassen. Wer weniger mit den Kunst- und Theaterverhältnissen bekannt ist, wird sich darüber wundern, es unmöglich finden, daß ein solch berühmter Tondichter wie Meyerbeer einer Sängerin zu gefallen — einen so großen Verstoß gegen psychologische Charakteristik habe begehen können. Und doch geschieht so etwas. Den schmeichelnden Bitten der Syrenen können auch die größten Männer nicht widerstehen.

Ich wohnte einstmals einer Probe der Jessonda in Cassel — unter Spohr's Direction — mit bei. Der damalige Tenorist Terska sang — ich weiß nicht mehr, an welcher Stelle — einige selbst producirte Passagen mit ein. „Das steht nicht da!" — rief Spohr mit gewaltiger zorniger Stimme dem Sänger zu.

„O lieber Meister, es macht sich aber ganz gut", — erwiderte Terska schmeichelnd.

„Es steht aber nicht da, gehört nicht hin, paßt nicht in die Stelle!" — rief Spohr noch lauter.

„Ach lieber, guter, bester Meister! lassen Sie mich die kleine Figur singen, sie macht sich zu schön, paßt wunderschön hinein — lieber, guter, allergrößter Meister! Sie müssen nicht so streng sein, lassen Sie mich die hübsche Stelle singen.“ —

So ging es in süßen, schmeichelnden Worten ununterbrochen fort, bis Spohr ärgerlich ausrief: „Nun so singen Sie sie, ins drei Teufels Namen!!“ der Sänger hatte gesiegt und sang nicht nur die Stelle, sondern schrieb sie auch in die Rolle.

Aehnlich ergeht es fast allen Operncomponisten.

Konnte der berühmte Meister Spohr den Bitten eines Sängers nicht widerstehen, wer sollte es einer schönen Sängerin gegenüber vermögen?! Meyerbeer am allerwenigsten. — Geht es vielen dieser Leutchen nicht ganz nach ihren Wünschen, so singen sie schlecht, spielen matt und lassen sich noch andere Vergehen zu Schulden kommen, wodurch der Erfolg der Oper beeinträchtigt wird. Darum muß der Componist nachgeben, so ungern er es thun mag. Es versteht sich von selbst, daß hiermit nicht alle Sänger gemeint sind. Einer großen Zahl, besonders in Deutschland, steht die dramatische Wahrheit und psychologische Charakteristik höher, als das Rouladenwesen, was doch nur Mittel zum Zweck sein soll. Jedoch hat Frankreich hierin ebenfalls große Namen, weniger Italien; dort wuchert immer noch das Coloraturwesen in üppiger Fülle.

In den Werken der dritten Periode hat Meyerbeer, wie schon bemerkt, sowohl die musikalische Forma=

listik als das Sängervirtuosenthum mit allen möglichen Passagen fast durchgehends den höhern dramatischen Zwecken untergeordnet und dienstbar gemacht. Er schreibt nicht mehr, wie in der zweiten Periode, den Sängern zu gefallen dankbare Coloraturen in langen weit ausgesponnenen Melodien, sondern führt dieselben nur ein, wo es die dramatische Situation erfordert. Jedoch ganz und gar hat er sich nicht von der Herrschaft der Sänger befreit, wenigstens nicht in dem Grade wie z. B. Richard Wagner. Denn die eben gerügte lange Coloraturcadenz der Bertha scheint er nur aus Gefälligkeitsrücksichten für eine Sängerin hingeschrieben zu haben, um ihr noch am Schluß einen Beifallssturm zu verschaffen. Das Zartgefühl Meyerbeers, seine hohe Bildung und geistige Begabung für dramatische Darstellung werden gewiß das Widersinnige dieser Passage gefühlt haben, aber es galt, die Hauptsängerin bei Gute zu erhalten, auf daß sie mit Lust und Liebe die Rolle singe, demzufolge wurde ihr wenigstens am Schluße noch eine Gefälligkeit durch die gerügte Coloraturpassage erwiesen. Dergleichen Stellen lassen sich wohl hier und da noch auffinden, wo mehr die Sängervirtuosität als der dramatische Zweck berücksichtigt ist; jedoch ist die Zahl derselben nicht so groß, als manche Kritiker ausschreien. Viele Coloraturen werden durch die Situation bedingt und hervorgerufen, sind also nicht nur ganz passend eingeführt, sondern erfüllen dramatische Zwecke und dienen als wahrhafte Darstellungsmittel. In dieser Hinsicht sind die Coloratu-

ren berechtigt, in der Oper zu erscheinen. Es ist der größte Unsinn, wenn man sie ganz und gar daraus verbannen will, weil so viel Mißbrauch damit getrieben worden ist. Muß man gleich in das entgegengesetzte Extrem verfallen! Wird eine Sache deshalb schlecht, weil man sie gemißbraucht hat!

Unmöglich! Die größten Tondichter wie Gluck Mozart, Beethoven und viele Andere haben durch unsterbliche Werke bewiesen, daß die Coloraturen nicht nur hinreichend berechtigt, als Melodieformen in der Oper zu erscheinen, sondern daß sie auch in vielen Situationen das einzig wahre psychologische Ausdrucksmittel zur naturwahren Darstellung der Seelenstimmungen sind, also nothwendig eingeführt werden müssen.

Wird der Mensch im gewöhnlichen Leben von den Gefühlen der Freude beseelt, so singt er dieselben in mehr oder weniger kunstvollen Melodien aus, d. h. der Naturmensch. Wie oft hört man diese Freudengefühle ausjodeln, z. B. in Tyrol —, oder durch andere Tralas ausjauchzen. Zuweilen ertönen diese Tralas, Didelbums und Jodeleien eines Liedes, gleichsam als Anhang, nicht selten aber auch als Lied. Ja, man kann wohl behaupten, daß die erste lebhafte Gefühlsäußerung des Naturmenschen sich durch Jodeln, Juchheis, Tralas und sonstige verschiedene Didelbums kund gibt. Manifestiren sich also die lebhaften Freudengefühle durch Trällern und allerlei Passagen, warum sollen dieselben aus der Oper verbannt

werden, da sie doch das natürliche Ausdrucksmittel des Volks sind?

So werden also die Coloraturen gleichsam durch die lebhaften Gefühlsäußerungen der Naturmenschen erzeugt, folglich muß sie auch der Tondichter in der Oper verwenden, wo sie durch die Situation bedingt und hervorgerufen werden. In diesem Falle sind sie das naturwahre psychologische Ausdrucksmittel der Seelenstimmungen. Ehe die Menschen Lieder erzeugten, sangen sie erst ihre Gefühle durch Juchheis und zahlreiche andere Naturlaute aus. Die Coloraturen sind also die ersten Kundgebungen des sich äußernden Seelenlebens. Folglich müssen sie auch in der Kunst zweckentsprechend verwendet werden. Nur gegen den Mißbrauch derselben muß man entrüstet auftreten, nicht aber so unverständig sein und sie ganz und gar aus der Oper verbannen wollen, weil sie von Schwachköpfen und leichtsinnigen Gefälligkeitsmenschen falsch angewendet worden sind.

Meyerbeer hat in den spätern Werken einen richtigern Gebrauch davon gemacht. Nur bei manchen Stellen, wie die eben besprochene, kann man wohl nachweisen, daß die Coloratur nicht ganz mit der darzustellenden Situation harmonirt. Der Prophet bietet eine große Anzahl erhabener, wahrhaft wundervoller Schönheiten dar; sie einzeln aufzuzählen und zu besprechen, würde viele Bogen in Anspruch nehmen.

Neues, Schönes und dramatisch Wirkungsvolles ist in unermeßlicher Fülle vorhanden. Wie treffend ist

das Erscheinen der drei Wiedertäufer mit ihrer lateinischen Phrase charakterisirt! Wie listig ziehen sie den schwärmerischen Johann in ihr Netz und machen ihn zum Werkzeug ihrer egoistischen Absichten! Eine der schwierigsten, aber meisterhaft gelungensten Scenen ist das Aufwiegeln der Bauern durch die drei Wiedertäufer, indem sie ihnen Aufhebung der Leibeigenschaft, der Frohnden und Vertheilung der Schlösser und Güter ihrer bisherigen Unterdrücker versprechen. Die Scene beginnt im gewöhnlichen ruhigen Erzählungston, „das Schloß, die Gärten ꝛc. sollen euer sein" u. s. w., so wird den armen unwissenden Landleuten eine glänzende Zukunft verheißen, wenn sie sich auf Seite der Wiedertäufer stellen und die Zwingburgen ihrer Herren stürmen wollen. Das lockt und zieht, die Begierde wächst, das jahrhunderte lang unterdrückte Menschenrecht lechzt nach blutiger Rache und gänzlicher Vertilgung der Unterdrücker!

So wächst die Leidenschaft der Rache allmälig zu einer Kampfeswuth heran und braust in solch gewaltigen Tonwellen dahin, als sollte Himmel und Erde erstürmt werden. Diese Scene ist und bleibt ewig ein unübertreffbares Meisterstück dramatischer Darstellung. Das Entkeimen, Werden und Wachsen der Leidenschaft von den kleinsten Regungen an bis zur wildesten blutdürstigsten Schlachtenwuth, ist hier so unübertrefflich meisterhaft geschildert, so psychologisch naturwahr gemalt, daß auch der kälteste Zuhörer erregt und in gleiche Seelenstimmung versetzt wird.

Auch hier möchte man, wie in der Verschwörungsscene der „Hugenotten", zum Schwerte greifen und sich in das blutige Schlachtgewühl stürzen. Furchtbar, erhaben und großartig donnern diese grollenden, kampfesmuthigen Tongestalten vorüber wie ein Gewittersturm in den Alpen. Hört ihr's! Das ist der donnernde Groll und die blutdürstige Kampfeswuth eines durch Jahrhunderte hindurch geknechteten Volks, das seine geraubten Menschenrechte wüthend zurückfordert und darob die ganze Welt erstürmen möchte, um blutige Rache an den Unterdrückern zu nehmen.

Wie ich schon früher bemerkte, ist dies eine der größten Eigenthümlichkeiten Meyerbeers und nur von ihm geschaffen. Das Werden und Wachsen der Leidenschaften von den leisesten Gefühlsregungen bis zur heftigsten Wuth, die sich wie ein Orkan unter Blitz und Donner entladet, hat kein Componist vor und nach ihm so naturwahr und tiefergreifend durch Tongebilde dargestellt, wie er es in den „Hugenotten" und im „Prophet" gethan. Es ist dies eine der größten Schwierigkeiten für den Tondichter, aber durchaus erforderlich zur dramatischen Darstellung.

Wie hat es der Meister gemacht, das Werden und Wachsen der Leidenschaften zu schildern; durch was für eigenthümliche Melodien, Harmonien und Orchestereffecte hat er das Emporsteigen von leisen Regungen bis zur blutdürstigsten Schlachtenwuth dargestellt?!

Das läßt sich durch Worte nicht gut definiren

und auseinandersetzen, man muß die Partitur studiren, dann hören; ja, man braucht blos zu hören, ohne die Partitur studirt zu haben und man wird dennoch von der Macht der Leidenschaft, wie sie sich in diesen Tongebilden von den kleinsten Regungen bis zur furienhaften Schlachtenwuth emporsteigert, tiefergriffen und mächtig bewegt werden. Hier waltet Originalität, Schönheit und psychologische Naturwahrheit. Meyerbeer hat also hinsichtlich der Mittel und Wege, das Seelenleben wachsen und steigern zu lassen, wirklich neue Entdeckungen gemacht und neue Bahnen betreten. Erst hierdurch wurde es möglich, die Oper zum musikalischen Drama zu gestalten. Die frühere unterhaltende Concertoper der bessern Componisten hatte zwar auch Scenen von großartiger psychologischer Naturwahrheit und klassischer Kunstschönheit, jedoch der durchleitende Faden dramatischer Einheit fehlte. Man hat sie deshalb ein „Bündel von Arien, Duetten und Chören" benannt, nicht ganz mit Unrecht. Die aber von mir besprochenen Restaurationscomponisten, welche den prosaischen Dialog daraus verbannten, thaten einen wesentlichen Fortschritt zur Vervollkommnung und Umgestaltung der bisherigen Concertoper zum Drama. Meyerbeer trat auf ihre Schulter und vollendete das Werk. Durch seine Entdeckung, das Werden und Wachsen der Seelenstimmungen zu schildern, das Gefühlsleben zum Sturm der glühenden Leidenschaften anwachsen zu lassen, hat er der Welt

gezeigt, was die Tonkunst auf dem Gebiet der Psychologie zu leisten vermag, daß sie darin höher steht und weiter geht, als die Poesie, mithin also die höchste Vollendung des Dramas erzeugen kann.

Es ist nicht so ganz schwer, sich in eine vom Dichter fertig gegebene Seelenstimmung hinein zu versetzen und sie vollkommen musikalisch zu schildern; dies gelingt auch zuweilen weniger genialen Componisten, wie uns tausend Lieder und Opern beweisen! Aber die Genesis der Gefühlssituation, das Entstehen und Wachsen des Seelenlebens bis zum Orkan wüthender Leidenschaften durch Tongebilde zu schildern, ist ungemein schwierig und hat bisher nur Meyerbeer in seinen spätern Opern mit vollendeter Meisterschaft vermocht. Ja, er ist der eigentliche Entdecker auf diesem Gebiet der psychologischen Darstellung. —

Karl Rosenkranz hat eine „Aesthetik des Häßlichen" geschrieben, um speciell darzulegen, in wie weit das Häßliche berechtigt ist, in der Kunst verwendet zu werden, welche Gegenstände des Häßlichen ästhetisch behandelt werden können. Meyerbeer hat im „Prophet" durch die That bewiesen, daß man auch ein häßliches Thema, eine Situation des Häßlichen „durch Poesie und Musik" zur ästhetischen Schönheit verklären kann. Betteln ist häßlich, gemein, unglücklich und eine große Misère des Erdenlebens. Wer aber hat wohl nicht die Bettelarie der Fides bewundert!!

Ja, es wird wirklich gebettelt in dieser Oper, um

Almosen gebettelt. Ach und wie herrlich, wie vortrefflich läßt der große Meister die arme, unglückliche Mutter in Tönen betteln! — betteln durch wundervoll ergreifende Tongebilde!! —

Es ist überhaupt eine herrliche Partie, diese Mutter Fides; ein Charaktergemälde, wie es keine zweite Oper aufzuweisen hat. Von großartiger, erhabener, wundervoller Schönheit ist die Kirchenscene, wo der Chor „Domine salvum fac regem“ ꝛc. anstimmt und Fides ihren Schmerz über ihren ungerathenen Sohn aussingt. Und wie peinlich spannend wirkt der Moment, wo sie ihn verläugnen muß! — Erkennt sie ihn als ihren Sohn an, so durchbohren ihn die Schwerter; was soll sie thun! — sie muß ihn verleugnen. — Wie höchst dramatisch wirksam sind dabei die verschiedenen Seelenstimmungen des Johann, der Mutter und des Volks dargestellt!

Während Fides in erhabenen Schmerzenslauten aussingt: „Nein, ich habe keinen Sohn", fällt das Volk in trivialer Weise ein: „O Wunder des göttlichen Propheten!" — Furcht und Todesangst, Erhabenheit und Trivialität sind hier in kunstvoller Schönheit in einer und derselben Scene durch verschiedene Individuen repräsentirt, durch Tongebilde meisterhaft charakterisirt und mit psychologischer Naturwahrheit dargestellt. Hier wurde eines der schwierigsten dramatischen Probleme gelöst.

Und welche wundervolle, tiefergreifende Melodik und Harmonik entfaltet der Meister! Von Gesdur wird nach Adur und wieder zurück nach Gesdur modulirt, und dies so natürlich, als wären es nächstverwandte Tonarten. Daß die Instrumentation durchgängig höchst charakteristisch und effectvoll ist, läßt sich gar nicht anders erwarten.

Den Schlußknalleffect hätte der Meister nicht bedurft, denn dergleichen sind genug vorhanden und die Musik ist überreich an wundervollen Schönheiten, wodurch allein schon der günstigste Erfolg erlangt werden mußte.

Mit dieser Oper hat Meyerbeer das höchste Stadium seiner Schöpferthätigkeit erreicht. Ein darüber hinausgehender Fortschritt ist in den nachfolgenden Werken nicht vorhanden. Es war dies auch nicht gut möglich, oder konnte höchstens nur in Einzelheiten geschehen. Die rein objective, echt dramatische Darstellungsweise ist mit den letzt besprochenen drei Opern erlangt. Der darin waltende Styl ist weder exclusiv deutsch, französisch, noch italienisch, sondern objectiv dramatisch, d. h. es werden die Charaktere und Situationen je nach Ort und Zeit geschildert. Im „Robert" und in den „Hugenotten" erscheinen französische und italienische Charaktere und werden naturgemäß mit feuriger Gluth der Leidenschaft, überhaupt mit südlichem Colorit gemalt, landschaftlich und historisch gekennzeichnet. Der „Prophet" führt uns germanische

Menschen auf Holland's und Deutschland's Erde vor, mithin mußte germanisches Gefühls- und Gemüthsleben geschildert werden, wie es Meyerbeer gethan hat. —

Ich habe oben hinreichend dargelegt, daß es die erste Hauptanforderung an den dramatischen Operncomponisten sei, aus den engen particularistischen Schranken des eigenen Nationallebens herauszutreten, Cosmopolit zu werden, sich in das Seelenleben und in den Geist aller Völker hinein zu leben, um die Gefühle und Empfindungen, den Geist und Charakter aller Nationalitäten schildern zu können. Will der deutsche Tondichter italienische Charaktere mit italienischem Gefühlsleben darstellen, so darf er nicht mit deutscher Gemüthlichkeit und deutschem Gedankenleben kommen, ebensowenig mit französischer Keckheit und französischer leichtsinniger sprudelnder Lebenslust, noch weniger mit slavischer Schwermuth, sondern er muß uns Italiener zeichnen, Italiener mit Fleisch und Blut; muß sogar das Nationalleben historisch schildern, denn der Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts war an Geist und Charakter ein anderer Mensch als der heutige. Oftmals treten in einem Drama verschiedene Nationalitäten auf, Franzosen, Deutsche und Italiener; der Tondichter muß also jede Person nach Land und Sitte, nach ihrem eigenthümlichen Nationalleben, sogar ihrer gesellschaftlichen Stellung und Bildung gemäß schildern und naturwahr kennzeichnen. Nur hierdurch vermag er uns ein wirkliches Drama mit

naturwahren Charakteren zu geben und die Menschen vergangener Jahrhunderte nach Sitte, Lebensart und Geistesbildung vorzuführen, also das Seelenleben und die Geisteskämpfe längst ins Grab gesunkener Völker zu schildern, wie es Meyerbeer im „Robert,“ in den „Hugenotten“ und im „Prophet“ mit großer Meisterschaft vollbracht hat. Das ist sein größtes, wichtigstes Verdienst, worin er allen Tondichtern als Muster dasteht. Mögen hier und da Einzelheiten vorkommen, die man als weniger gelungen bezeichnen muß; mag auch gelegentlich eine Passage mehr aus Rücksicht für Sänger, als um der psychologischen Wahrheit geschrieben sein, so sind das kleine menschliche Schwächen, dergleichen man in den Werken fast aller großen Meister aufspüren kann. Im Allgemeinen hat er bewiesen, daß die Musik ein wirkliches Drama zu schaffen, die Charaktere und das Geistesleben verschiedener Nationalitäten aus längst vergangenen Zeiten historisch treu zu schildern und mit psychologischer Naturwahrheit darzustellen vermag. Er hat uns den Geist der Zeiten in Tönen vorgeführt, das romanische Ritterthum und Klosterleben, sowie die Reformationskämpfe durch Tongebilde gezeichnet, wodurch wir ganz in das Leben und Treiben jener Menschen versetzt werden. Es ist ein Stück Weltgeschichte in Tönen geschrieben.

Daß er alle Musikformen, sämmtliche melodischen und harmonischen Gebilde, überhaupt alle musikalischen

Darstellungsmittel den dramatischen Zwecken dienstbar gemacht und dem entsprechend verwendet, die vorhandenen Formen erweitert, theils umgebildet und ganz neue Scenen geschaffen hat, wodurch eine größere Einheit erzielt wurde, das habe ich oben hinreichend dargelegt. Nach der günstigen Aufnahme des „Prophet" ward der hochgefeierte Tondichter abermals mit neuen Orden und anderen Auszeichnungen beehrt. Einen Brasilianischen, Holländischen, Belgischen, Oesterreichischen, Preußischen und Baierschen Orden hatte er bereits empfangen. So fühlte sich auch der Präsident der französischen Republik bewogen, ihn zum Commandeur der Ehrenlegion zu ernennen. Von der Universität Jena bekam er das Doktordiplom und fast alle Institute ernannten ihn zum Ehrenmitglied. — 1850 ging der „Prophet" in Berlin über die Bühne. In diesem und im folgenden Jahre lebte er öfterer dort, componirte kleinere Piecen zu Hoffesten und bewirkte nach Lortzing's Tode 1851 die Bildung eines Unterstützungs-Comité, welches den Hinterlassenen des beliebten Componisten des „Czar" ꝛc. die Summe von 16,000 Thlr. zusammenbrachte.

Meyerbeer's schwankende Gesundheit nöthigte ihn 1852 zu längerem Aufenthalt in Spaa und Boulogne, wo er sich durch Bäder zu stärken suchte. 1853 kam er zum Geburtstag seiner 87jährigen Mutter nach Berlin und componirte den 91. Psalm, welcher am 8. Mai vom Domchor in Potsdam aufgeführt ward. Nach einem abermaligen Sommeraufenthalt in Spaa

reiste er im October 1853 nach Paris, reichte den „Nordstern" ein und leitete die Proben in der „Opera comique", worauf am 16. Februar 1854 die erste Aufführung dieser Oper stattfand und ebenfalls überreichen Beifall fand. Sie ist kein Originalwerk, sondern nur eine Umarbeitung des Feldlagers, aus welchem Meyerbeer ganze Scenen genommen hat. Außerdem sind zahlreiche Melodien aus frühern Opern, z. B. aus „Emma von Roxbourgh" entlehnt und neu bearbeitet worden. Jedoch hat er auch einige neue Nummern hinzucomponirt, auch später den gesprochenen Dialog in Recitative umgewandelt.

Mit dem „Nordstern" kommen wir an Meyerbeer's Schlußperiode, an das Finale seines Lebens und seiner Werke. Ich gebe auch hierüber noch einige kurze Notizen.

Neunzehnter Abschnitt.

Die Werke der letzten Lebensperiode.

Das Feldlager in Schlesien, umgearbeitet zum Nordstern, Dynorah und die Afrikanerin.

Da ich hier keine ausführliche Analyse sämmtlicher Meyerbeer'schen Werke gebe, sondern nur seinen Bildungsgang bespreche und eine Charakteristik seiner Wirksamkeit und seines Styls schreibe, so beschränke ich mich hinsichtlich der letzten Werke nur auf einige skizzenhafte Andeutungen. Eine speciellere Kritik und ausführlichere Analyse werde ich in einem spätern Werke bringen. Vorläufig möge dieser Ueberblick genügen. —

„Das Feldlager in Schlesien" ist ein effectreiches Gelegenheitsstück, voller militärischen Fanfaren und kriegerischer Thatenlust. Zur Verherrlichung Friedrichs II. und zur Einweihung des neuen Theaters geschrieben, versetzt es uns in die Zeit seiner Kriege und gibt uns ein historisches Gemälde in Tönen, eine Charakteristik jenes Soldatenlebens, das sich in vieler

20*

Hinsicht durch eigenthümliche Nationalität kennzeichnet. Hier hat der Meister gezeigt, daß er auch höchst effectvolle Märsche voller Kriegslust zu schreiben vermag, echte Soldatenscenen mit den Leiden und Freuden des Krieges. Es schmettern die Trompeten und jubeln in trunkener Siegeslust. Als Meister der Instrumentation hat er natürlich auch die Blechinstrumente sehr wirkungsvoll zu benutzen gewußt. Er zeigt sich in allen Branchen der Technik als kenntnißreicher routinirter Musiker und als genial denkender Geist, der alle Effectmittel zu höhern geistigen Zwecken zu verwenden weiß. Da das „Feldlager" zu speciell preußisch gehalten ist, so hat es keine weitere Verbreitung erlangt. Jedoch sind mehrere Musikstücke daraus sehr populär geworden und werden viel gespielt und geblasen; von ganz besonderer Schönheit und Originalität zeichnet sich ein Marsch aus, der als einer der beliebtesten Märsche überall ertönt, wo Musik gemacht wird. Etwas umgearbeitet ward diese Oper unter dem Titel: „Vielka" 1847 auch in Wien gegeben. —

Die kleine dreiaktige komische Oper, der „Nordstern" kann ebenfalls als Gelegenheitsstück bezeichnet werden. Sie galt als französische Antwort auf den russischen Parvenu. Als Kaiser Nicolaus von einem Parvenu gesprochen, da erschien nach einigen Monaten, 1854 im Februar, auf der Pariser Bühne (Opera Comique) „der Nordstern", worin Katharine, die nachherige Kaiserin, als Marketenderin auftritt. Es ist also die bekannte russische Geschichte von Peter und Katharine, welche zur Kai-

serin avancirt. 1853 componirt (die Mehrzahl der Scenen ist, wie schon gesagt, dem Feldlager entlehnt), ging diese komische Oper binnen kurzer Zeit über alle Bühnen Frankreichs und Deutschlands; nur in Berlin wurde sie nicht gegeben, weil sie nur das umgeänderte „Feldlager" ist und wahrscheinlich aus Rücksichten für Rußland, obgleich nichts Kränkendes für die russische Dynastie darin vorhanden ist. Denn es gibt wohl wenig Regentenfamilien, die nicht mit Bürgerblut gemischt sind. Stammen wir doch Alle von unserer gemeinschaftlichen Mutter-Erde, warum soll nicht einmal ein Prinz oder eine Prinzessin das Glück der Ehe mit einem Kinde des Bürger- oder Bauernstandes zu begründen suchen?!

Katharine, die Bäuerin, war schön und geistreich, fesselte das Herz des Czaren und ward zur Kaiserin erhoben. Was liegt darin Verletzendes für deren Nachkommen?! — Nichts. Die Oper könnte also ebenso gut in Rußland gegeben werden, denn das Factum ist ja allgemein bekannt.

Als ein ausgezeichnetes Meisterwerk kann man sie eben nicht bezeichnen; sie enthält viele schöne Melodien, effectvolle Orchesterscenen, ist dramatisch wirksam, wenn auch nicht von Epoche machender Bedeutung. Meyerbeer hat sogar viele Melodien aus seinen frühern, weniger bekannt gewordenen Opern entlehnt, hauptsächlich aus Emma von Roxburgh. Was bewog ihn hierzu? Melodienarmuth? — War der in jugendlicher Frische sprudelnde Melodienquell versiegt? — Das kann man

wohl nicht behaupten. Es war die zu große Eile, die kurze Zeit, in der das Werkchen geschrieben ward. Der Nordstern sollte sobald als möglich erscheinen, und neue Melodien kann man nicht so schnell aufs Papier bringen, wie man Briefe schreibt; deshalb wählte er viele Scenen aus dem Feldlager und aus frühern, weniger oder gar nicht bekannt gewordenen Opern, welche der Situation entsprechen, arbeitete sie um und gestaltete sie nach den Anforderungen des neuen Textes, den Scribe danach eingerichtet hat.

Daß durch ein solches Verfahren kein Meisterwerk als Muster dramatischer Wahrheit entstehen kann, ist selbstverständlich. Es ist eine hübsche gefällige Oper, wie viele andere von weniger berühmten Componisten und ward auch überall mit großem Beifall aufgenommen. Obgleich sie, als Ganzes betrachtet, nicht zu den ausgezeichnetsten Producten dieser Gattung gezählt werden kann, so enthält sie dennoch einzelne Nummern von wundervoller Schönheit und tiefergreifender Wirkung. In diesen Scenen waltet dramatische Wahrheit nebst naturwahrer, psychologischer Charakteristik. Sie sind das Product späterer Arbeit und höherer Gedankenreife, während die entlehnten Scenen den Stempel des frühern Styls tragen und zu ganz andern Situationen componirt worden sind. Doch verdient das Werk in Ehren gehalten zu werden, denn es birgt dennoch einen Schatz herrlicher, wahrhaft vortrefflicher Musik. — Le Pardon de Ploërmel oder Dynorah, ebenfalls eine komische Oper, begann Meyerbeer 1856 zu

componiren; sie ging 1859 von Paris, wie alle seine spätern Werke, binnen kurzer Zeit über sämmtliche Bühnen Europas und wurde sehr günstig aufgenommen. Der Text ist von Barbeir und Carré. Gleich dem Nordstern ward sie in Paris viele hundertmal gegeben und erregte stets den größten Beifall. Freilich kömmt wieder etwas ganz Neues, auf der Bühne noch nicht Gesehenes darin vor, nämlich — eine Ziege.

Ein solches Wunderthier ging noch nicht über die Breter, die die Welt bedeuten. Hunde, Pferde und Esel sind darauf erschienen, aber noch keine Ziege. Dieses armselige Thier hat aber nichts zum Erfolg der Oper beigetragen, ja es ist lächerlich, nur darüber zu reden. Warum soll der Dichter nicht das Recht haben, gelegentlich ein solches unschuldiges Thier einzuführen? Eine absonderliche poetische Intention ist es wahrhaftig nicht, noch weniger eine Effectmacherei. Am allerwenigsten gibt sie Stoff zum Tadeln, denn sie paßt zur Situation.

Die Musik zeichnet sich durch Originalität der Erfindung und treffende Charakteristik aus. Meyerbeer hat hier wieder gezeigt, daß ein deutscher Tondichter nicht nur französisches Nationalleben im Allgemeinen, sondern sogar im provinziellen Unterschiede und mit provinzieller Eigenthümlichkeit naturgemäß darzustellen vermag. Das Werk ist ein Charakter- und Landschaftsgemälde einer französischen Provinz und ländlichen Bevölkerung. Es ist die letzte Oper unseres Meisters, denn

die „Afrikanerin“ wurde früher, schon 1838 begonnen. Dynoray bietet wundervolle Schönheiten dar und muß mit zu seinen besten Werken gezählt werden. Die jugendliche Schöpferkraft der Phantasie ist nicht erloschen, sie entfaltet einen eigenthümlichen poetischen Duft nnd bekundet überall die hohe Meisterschaft des bejahrten, am Greisenalter stehenden Mannes. Man kann zwar „Dynorah“ und den „Nordstern“ nicht als hoch classische Werke bezeichnen, aber zu den besten Opern dieser Gattung müssen wir sie stellen; denn unter den vielen alltäglichen Erscheinungen nehmen sie dennoch den ersten Ehrenplatz ein. Wer die zahlreichen leichtfertig gearbeiteten komischen Opern kennt, welche oft nicht einmal eine werthvolle Tanzmusik enthalten, wird diese beiden kleinern Gaben des großen Meisters zu schätzen und zu würdigen wissen. —

Die „Afrikanerin“ ward bekanntlich erst nach Meyerbeers Tode auf die Bühne gebracht, obgleich er sie schon 1838 begonnen hat. Jahre hindurch liefen die sonderbarsten Gerüchte über diese Oper durch die Zeitungen und nie wollte sie erscheinen. Es wurde allerlei gefabelt, bald sollte dies, bald jenes das Hinderniß der Veröffentlichung sein. Endlich war sie fast zur Mythe geworden und man sprach gar nicht mehr davon, als der große Meister am 2. Mai 1864 ganz unerwartet und plötzlich von hinnen schied. Wie ward nun die Welt überrascht, als die Nachricht durch alle Zeitungen lief, Meyerbeer’s nachgelassene „Afrikanerin“

werde in Paris auf die Bühne kommen. Es geschah im Jahre 1865, und sie erntete nicht nur in dem heißblütigen, leicht erregbaren Paris, sondern auch im kalten phlegmatischen London großen Beifall, hat sich aber nicht so schnell über alle Bühnen verbreitet, wie „Robert“ und die „Hugenotten.“

Wie ich schon oben bemerkte, begann Meyerbeer die Composition der „Afrikanerin“ bald nach Vollendung der „Hugenotten“, nämlich 1838. Im Verlauf der Arbeit kam er zu der Ueberzeugung, daß der Text doch nicht so ganz zeitgemäß sei und bat Scribe um Neubearbeitung desselben. Der Dichter änderte Vieles, gestaltete das Sujet anders, konnte aber den Tondichter nicht vollständig befriedigen. Demzufolge entstand sogar ein Bruch zwischen beiden Männern, denn Scribe verlangte die Veröffentlichung des Werks und Meyerbeer wollte zuvor noch Vieles umgeändert haben. Die Abreise Meyerbeers nach Berlin 1842 verhinderte, daß der Zwist nicht größer ward. In Berlin hatte er als General-Musikdirector Viel einzustudiren und zu dirigiren, mußte mancherlei Piecen zu Hoffesten und das „Feldlager“ zur Einweihung des neuerbauten Opernhauses componiren, infolge dessen ließ er die angefangene „Afrikanerin“ unbeendigt. Und als ihn Scribe 1845 das Textbuch zum Prophet übergab, ließ er sich von der Dirigentenfunction entbinden und begann mit Feuereifer die neue Arbeit, welche er 1848 vollendete und der Pariser Operndirection einreichte, wo sie am 16. April 1849 in Scene ging.

Nach Beendigung dieses Werks conferirte er wieder mit Scribe, behufs Umgestaltung der „Afrikanerin“, da aber keine vollständige Einigung erfolgte, ließ Meyerbeer das Werk liegen. Seine angegriffene Gesundheit gebot ihm auch Erholung zu suchen, welche er in seinem lieben Spaa fand. Doch componirte er 1852 eine Festcantate, 1853 den 91. Psalm und gestaltete das „Feldlager“ zum „Nordstern“, welcher am 16. Februar 1854 in Paris über die Bühne ging. Als dann am 27. Juni 1854 seine 88jährige Mutter starb, entstand wieder eine Pause in seiner Schöpferthätigkeit. Seine Reise nach Spaa und im September nach Stuttgart zur Aufführung des „Nordstern“, wo er mit den höchsten Ehrenbezeigungen empfangen ward, zog ihn aus seiner schmerzlichen Trauer und gab ihm wieder Lebensmuth. Dort empfing er auch einen württembergischen Orden.

Einer Einladung von Dresden folgte er im Dezember und ließ im Januar 1855 den „Nordstern“ dort in Scene gehen, worauf er ebenfalls mit einem Königl. Sächsischen Orden beehrt ward. Von Dresden folgte er einer Einladung nach London zur Aufführung des „Nordstern“. Den Sommer verlebte er wieder in Spaa und im Dezember dirigirte er in Wien dieselbe Oper. Im Januar 1856 ging er nach Venedig und begann wieder an der „Afrikanerin“ zu arbeiten; neue Conferenzen mit Scribe wegen gänzlicher Umänderung mancher Scenen blieben abermals fruchtlos. Nach Meyerbeer's Aussage war der Streitpunkt folgender:

Dem Wunsche des Tondichters, die Fabel zum historischen Sujet umzuwandeln, hatte Scribe entsprochen und hinsichtlich der ersten drei Acte waren beide Männer bis auf Kleinigkeiten einverstanden. Die beiden letzten Acte sollten aber nach Meyerbeers Intention in Afrika spielen und das Ganze der Anlage und dem Titel gemäß in Afrika enden. Scribe bestand aber auf seiner Idee, die letzten Acte nach Indien zu verlegen, wie es denn auch geschehen ist. Er wollte den indischen Göttercultus mit dem pompösen Priesterstaat auf die Bühne bringen, weil sich derselbe effectvoll verwerthen lasse. Die heidnischen Afrikaner haben weder einen glanzvollen Göttercultus noch dessen Priesterstaat. Ihre Fetischanbeterei, die nur einfältig und lächerlich ist, konnte und wollte Scribe nicht auf die Bühne bringen. Er vermochte damit nicht das Erhabene, den Glanz und Pomp zur Darstellung zu bringen, deshalb verwarf er hartnäckig die Beendigung auf Afrikas Boden und verlegte den Schluß, also den 4. und 5. Act nach Indien. Demzufolge sollte und mußte die Oper ganz anders getauft werden und hiergegen sträubte sich Meyerbeer, der sie nur als „Afrikanerin" in die Welt senden wollte. Seit beinah 20 Jahren war durch alle Zeitungen die Notiz gegangen: Meyerbeer habe eine neue Oper, die „Afrikanerin", im Pulte und sollte demnächst gegeben werden. Bald sollten es diese, bald jene Hindernisse sein, weshalb er sie noch nicht veröffentlicht. Was sollte nun die Welt denken, wenn die „Afrikanerin" nicht erschiene?!

Das waren Meyerbeer's Bedenken.

Anstatt der längsterwarteten Afrikanerin, eine Asiatin, eine Inderin in die Welt zu schicken, dazu konnte er sich nicht entschließen. Er glaubte, Scribe vermöchte recht gut einen effectvollen Schluß auf Afrikas Boden entstehen zu lassen, nöthigen Falls auch den Cultus afrikanischer Völker auf die Bühne zu bringen. Da sich aber der Dichter abermals weigerte und den Brahmacultus beibehalten wollte, so legte Meyerbeer die unglückliche „Afrikanerin" wieder zurück und componirte den von Barbier und Carré 1856 erhaltenen Text zu „Dynorah" oder die Wallfahrt nach Ploërmel, welche am 4. April 1859 zum erstenmal in Paris über die Bühne ging. Welchen glänzenden Erfolg diese ländliche Geschichte, diese Idylle eines Dörfchens hatte, ist hinreichend bekannt. Die Naivetät, Gemüthlichkeit und Grazie der Melodik erfreut alle Herzen.

Einer Einladung von London zufolge dirigirte er diese Oper dort am 26. Juli 1859. Sodann reiste er nach Schwalbach und im September nach Paris, wo er eine von L. Pfau gedichtete „Cantate" zur Schillerfeier nebst einem Schillermarsch componirte, welche dort am 10. November mit 550 Personen zur Aufführung kam. Im November desselben Jahres reiste er wieder nach Stuttgart zur Aufführung der „Dynorah" und im Januar 1860 zu gleichem Zwecke nach Dresden. Den Sommer verlebte er in Ems, Schwalbach; ging dann nach Paris, um nochmals mit Scribe wegen Umänderung der „Afrikanerin" zu conferiren, erreichte

aber seinen Zweck nicht. Demzufolge kehrte er nach Berlin zurück, wo er den Winter hindurch verlebte. Hier überraschte ihn die Trauernachricht, daß Scribe am 21. Februar (1861) plötzlich gestorben sei. Dies war für ihn ein harter Schicksalsschlag. Er hatte immer noch der Hoffnung gelebt, der Dichter werde seinen Starrsinn brechen und die „Afrikanerin" in Afrikas Gefilden enden lassen! — Jetzt hatte aber der Tod ein Punktum gesetzt. Einen andern Dichter zur Umarbeitung zu bewegen, hatte er nicht Lust und kannte auch keinen, dem er die Arbeit anvertrauen konnte. So mußte sich der Meister nun entschließen, das Buch durchzucomponiren, wie es vorlag. Er ging an die Arbeit mit der Absicht, die „Afrikanerin" umzutaufen. So schwer ihm dieser Entschluß auch wurde, die längst ersehnte und erwartete „Afrikanerin" sich als eine „Inderin" entpuppen zu lassen, so sah er dennoch die Nothwendigkeit ein, um nicht einen unsinnigen geographisch-historischen Widerspruch auf die Bühne zu bringen.

Inzwischen componirte er die Ouverture zur Londoner Industrie-Ausstellung, reiste selbst in die Weltstadt, wo sie am 1. Mai 1852 aufgeführt wurde. Den Sommeraufenthalt nahm er wieder in Ems und Schwalbach, Herbst und Winter verlebte er in Berlin, mit der Composition der „Afrikanerin" beschäftigt. Leider fühlte er sich angegriffen und mußte öfters pausiren. Im Sommer 1863 suchte er sich wieder in den Bädern von Ems, Schwalbach und Dieppe zu stärken,

verlebte dann den Winter in Paris, wo er die Oper bis auf einige Scenen vollendete und im Frühjahr den Vertrag mit einem Kaiserlichen Marschall behufs Uebergabe der „Afrikanerin“ abschloß.

Ende April 1864 verschlimmerte sich sein Unwohlsein und seine Schwäche gebot ihm Ruhe, trotzdem arbeitete er noch an der Vollendung der Oper, vermochte es aber nicht, wenigstens nicht die letzte Revision und Feile zu machen. Die Körperkräfte sanken immer mehr und Sonntags am 1. Mai ward die Schwäche so bedeutend, daß man für sein Leben fürchtete. Der Arzt versuchte ihn zu trösten und bemerkte, er werde noch viele große Werke schreiben. Meyerbeer erwiederte: „Sie sind zu gütig, lieber Herr Doktor! Wüßten Sie, was ich hier noch für Ideen und Pläne habe, die ich ins Werk setzen möchte,“ — dabei deutete er auf seine Stirn. Leider schwand die Fackel des Lebens binnen wenigen Stunden in ewige Todesnacht. Sonntag Abends nach 8 Uhr bat er seine Umgebung, ihn zu verlassen: „auf morgen! Ich wünsche Euch eine gute Nacht.“ —

Nach einigen Stunden begann ein schwacher Todeskampf und Montags am 2. Mai früh um 5 Uhr 40 Minuten hauchte er den letzten Todesseufzer aus. —

Die „Afrikanerin“ ward nun von Fètis, Director des Brüßler Conservatoriums, einer Revision unterworfen; dies hat Meyerbeer testamentarisch anbefohlen. Fètis mußte manche nur skizzenhaft angedeutete Partien weiter ausführen, von mehrfach compo=

nirten Scenen die besseren wählen, aber auch Vielerlei ausscheiden. So konnte diese Oper endlich am 28. April 1865 zum erstenmal in Paris über die Bühne gehen. —

Ob Meyerbeer, hätte er die Aufführung erlebt, nicht dennoch den Titel geändert, will ich dahingestellt sein lassen. In letzter Zeit war er sehr dazu geneigt, denn auch ihm erschien der geographisch-historische Widerspruch zu unsinnig. Jedoch war er noch zweifelhaft, ob er sie „Vasco de Gama" oder die „Inderin" benennen sollte. —

Das war der fatale Casus, weshalb die „Afrikanerin" nicht erscheinen wollte, sondern viele Jahre in des Meisters Pulte verschlossen blieb, so daß man zuletzt ganz an ihrer Existenz zweifelte. Einige andere, weniger wichtigere Bedenken vermehrten die Verzögerung. Es war daher ein großes Ereigniß, als die langerwartete Oper endlich am 28. April 1865 in Paris auf die Bühne kam und mit einer Decorationspracht, wie sie noch nicht gesehen. Ganz neue Wunder der Scenerie stellten sich dem überraschten Publikum dar. Meyerbeer's Gegner, welche ihm von jeher den großen Pomp der Ausstattung zum Vorwurf machten, ihn beschuldigten, daß er dadurch die Sinne des großen schaulustigen Publikums besteche, um die Leere und Bedeutungslosigkeit seiner Musik zu vergessen, nahmen hierbei wieder Gelegenheit zu neuen derartigen Vorwürfen und hämisch tatelnden Kritiken.

Dergleichen Redereien sind einseitig und nicht zutreffend. Hat ein Kunstwerk nicht hinreichend geistigen Gehalt, der das Publikum zu ergreifen und zu

fesseln vermag, so wird der größte Dekorationspomp und die wundervollste Pracht der Costüme dem Produkte dennoch keine lange Lebensdauer sichern. Der äußere Glanz und Pomp vermag die Geistesarmuth nicht zu verhüllen. Man wird eine Zeit lang die glänzende Pracht bewundern, sich daran ergötzen und dann das Werk vergessen, wie es schon so vielfach geschehen ist. Zahlreiche Opern und Schauspiele gingen mit fabelhaftem Luxus in Scene und heute — sind sie verschwunden; nicht einmal ihre Namen stehen in der Kunstgeschichte verzeichnet. Sie hatten zu wenig fesselnden Ideengehalt, deshalb konnten alle Wunder der Dekorationspracht die Werke nicht lebensfähig machen. Dagegen werden noch heute Opern und Schauspiele gegeben, welche nicht den geringsten Luxus, keine Dekorationsschönheit entfalten; einfache Bürgerlichkeit und schlichte Ländlichkeit erscheinen, und dennoch ergreifen und fesseln sie das große Publikum, sind sogar Lieblingswerke der großen Menge sowohl als der Kunstverständigen. Woher kömmt das? Ihr wundervoller Geistesgehalt sichert ihnen unsterbliche Lebensdauer. Man denke an Mozarts Opern, die in einer Scheune aufgeführt werden können und dennoch Alles bezaubern.

Sollen aber deshalb alle Wunder der Dekoration und die glänzende Pracht der Costüme ganz und gar verschmäht und aus den Kunstwerken verbannt werden?

So etwas zu verlangen, wäre einfältig!

Hat der Dichter Kaiser und Könige oder andere Glückskinder der Erde darzustellen, so kann er sie nicht

in schlichter Bürgerlichkeit erscheinen lassen, sondern muß alle Pracht und allen Luxus der Höfe entfalten. Und die Wunder der Feenwelt können auch nicht in Alltagsjacken dargestellt werden.

Für dergleichen Sujets sind also Pracht, Luxus und alle Wunder der Decoration die größte Nothwendigkeit, ja ganz unentbehrlich, denn die Scenen und Situationen würden unwahr werden, wäre dieser Pomp nicht vorhanden und würde etwa eine Königskrönung wie eine Bürgerhochzeit gefeiert. Ebenso unwahr freilich würde es erscheinen, wenn der Dichter bei ländlichen und bürgerlichen Scenen zuviel Pracht und Luxus entfaltete.

Hierüber sind alle Vernünftigen einig und einverstanden, aber — muß ich fragen — beeinträchtigt etwa der Glanz und Pomp ein geistig gehaltvolles, ideenreiches Werk? Unmöglich! Wer das behauptet, spricht Unsinn, weiß gar nicht, was er spricht; es ist gedankenlose Schwätzerei, kein begründetes Kunsturtheil. Die Pracht und der Pomp in der „Jungfrau von Orleans" sind durchaus nothwendig und zugehörig, ohne denselben würde das Schauspiel unwahr und unwahrscheinlich sein. Der hoch geniale Schiller war dazu genöthigt, denn eine Königskrönung mit Hofstaat und großer Militairmacht müssen mit möglichst großer Pracht und allem Luxus dargestellt werden. Daran zweifelt Niemand. Was aber einem Schiller und allen Dramendichtern nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten ist, soll das bei Meyerbeer ein Kunst-

verbrechen? — ein Fehler oder bloße Effektspekulation sein? —

Nie und nimmermehr! Was das Sujet, die Situation der Oper naturgemäß verlangt, muß gegeben werden. Nur wo der Pomp und Luxus, die Dekorations- und Costümpracht nicht hingehört, ist sie verwerflich und tadelnswerth.

Was die Musik der „Afrikanerin" betrifft, darüber haben sich ebenfalls viel tadelnde Stimmen geäußert. Fünf Stunden Musik und kaum einige Nummern von wahrhaft ergreifender Schönheit, lautet das Urtheil. Und trotzdem war das phlegmatische Londoner Publikum bei jeder Aufführung ganz entzückt; von dem Enthusiasmus der lebhaften Pariser will ich gar nicht reden. So ganz langweilig und gehaltlos kann also die Musik nicht sein, wie manche Leute behaupten. Fast in jedem Akte, ganz besonders bei der herrlichen Unisonostelle des Streichquartetts und der Clarinetten, brach das Londoner Publikum in einen großen Beifallssturm aus. In Deutschland ist dasselbe der Fall.

Das ist die Volksstimme; sie soll zwar nicht ganz absolut maßgebend sein für die Classicität eines Werks, muß aber doch beachtet werden, denn ein ganz poesieloses Produkt wird selten viel Beifall im Volke erringen. Wenn auch einige Effecte die Hände in Bewegung setzen, so sichert dennoch solches Geklatsch dem Werke keine Lebensdauer.

Die „Afrikanerin" hat hoch poesievolle Situationen, Scenen von tiefergreifender Schönheit, herrliche

Melodik und Harmonik nebst effectvoller Instrumentation. Das läßt sich von Meyerbeer gar nicht anders erwarten; jedoch enthält sie nicht so viel populäre, dem Volke im Gedächtniß bleibende Melodien, wie z. B. „Robert" und die „Hugenotten".. Aber trotzdem erregt sie unter der großen Menge den feurigsten Enthusiasmus. In London wurde sie 1865 zum erstenmal mit italienischem Text von der italienischen Oper im „Covent-garden Opera House" aufgeführt; obgleich dies mitten im heißen Monat Juli geschah, war dennoch das Haus allabendlich gefüllt, selbst von solchen Besuchern, die kein Wort Italienisch verstanden, und das Werk erlangte den vollständigsten, glänzendsten Succeß, wie ihn der Sanguinischste nicht geahnt hatte. Ein englisches Blatt schrieb:

„The event which has so long been looked forward to with eager anxiety by all lovers of lyric art took place at Covent-garden Opera House on Saturday evening. „L'Africaine" was played for the first time in England, and with a complete and brilliant Success, which must have realised the most sanguine anticipations."

Und dieser glänzende Erfolg ward in dem kalten phlegmatischen London erlangt, trotzdem der Text einen geographischen Widerspruch enthält. Es ist erstaunlich, ja unerklärlich, wie ein so vollendeter geistreicher Dramatiker als Scribe, einen solchen großen Verstoß gegen Geographie und Geschichte machen konnte! Wahrscheinlich lebte Scribe der Hoffnung, Meyerbeer

werde die Oper umtaufen; letzterer gedachte es auch wirklich zu thun und wollte sie „Inderin“ nennen, ist aber darüber hingestorben.

Der Inhalt derselben ist folgender: Der Entdeckungsfahrer Vasco de Gama, Offizier in der portugiesischen Marine, hat die zuversichtliche Ueberzeugung, daß noch viele, den Europäern unbekannte Länder existiren. Er bittet die portugiesische Regierung, ihm die Mittel zu gewähren, seine Entdeckungsfahrt fortsetzen zu können. Als Beweis zeigt er zwei Sklaven vor, welche er bei einer frühern Expedition auf einem afrikanischen Markte gekauft, und die sich durch Physiognomie und Gestalt von den bekannten Racen wesentlich unterscheiden, mithin einem den Portugiesen unbekannten Volksstamme angehören müssen. Die abergläubische Frömmigkeit des Concils, in dem der Groß-Inquisitor figurirt, führt nicht nur zur Verwerfung des Vasco'schen Projects, sondern bewirkt auch seine Verhaftung und Einkerkerung. Zur Gesellschaft im Kerker bekömmt er seine beiden Sklaven Selika und Nelusko, erstere ist in ihren Herrn verliebt und ihr Gefährte und Stammesgenosse in sie. So fehlt in der Gefangenschaft die Poesie der Liebe nicht. Vasco jedoch ward gar bald aus seinem Kerker durch Vermittlung von Don Pedros Gattin befreit, mit der er früher in einem sehr zärtlichen Verhältniß gestanden und welche Alles geopfert, um sein Leben zu retten. Don Pedro hatte Kenntniß von Vascos Plänen erhalten und gedachte, dessen projectirte Entdeckungen zu

machen, um deren goldne Früchte zu ernten. Er bekam das Commando eines Schiffs, ging in See und nahm seine Gattin Inez nebst den beiden Sklaven Selika und Nelusko mit sich, welche Vasco an Inez übergeben hatte. Als er sich dem Cap der Stürme nähert, wird sein Schiff durch ein Fahrzeug derselben Farbe eingeholt, es trägt portugiesische Flagge und der Commandeur ist — Vasco selbst. Ungeachtet ihres gegenseitigen Hasses, geht Vasco dennoch auf Don Pedros Schiff, um ihn von den großen Gefahren zu retten, welche das Schiff in diesen Breitegraden unterworfen ist. Es entspinnt sich ein Streit, während dem wird das Fahrzeug von Indiern überfallen und durch die Machination Neluskos genommen. Das Schiff sinkt, die Passagiere werden zu Gefangenen gemacht und in ein reiches, in tropischer Schönheit blühendes Land geführt, wo Selika sich als Königin zu erkennen gibt. Sie hatte vor Zeiten eine Wasserfahrt in einer kleinen Barke gemacht, war durch einen Sturmwind von den heimathlichen Gestaden weggetrieben, durch Afrikaner gefangen genommen und als Sklavin verkauft worden. Don Pedro nebst allen Europäern werden sogleich zum Tode verurtheilt. Selika will Vasco retten und erzählt demzufolge ihren Unterthanen, daß sie sich während ihrer Gefangenschaft in Europa mit Vasco verheirathet habe. Durch Dankbarkeit überwältigt, versichert dieser ihr seine Liebe, als plötzlich Inez Stimme ertönt, welche, nebst ihren Begleitern zum Opferaltar geführt, ihr trauriges Schick-

sal beklagt und Abschied von der Heimath und vom Leben nimmt, da fühlt er sich mächtig zu Ines hingezogen. Die ihm wohlbekannten süßen Laute rufen alle seine frühern Gefühle wieder wach in seiner Brust. Selika bemerkt, daß ihre Liebe nicht erwiedert wird und beschließt Rache; jedoch siegt ihre bessere Natur über die Gefühle der Rachsucht, demzufolge gibt sie ihrer Nebenbuhlerin und dem geliebten Vasco die Freiheit. Die Schmerzen der unglücklichen Liebe nagen aber zu tief in ihrer Brust, ohne den Heißgeliebten vermag sie nicht zu leben, hat das Dasein keinen Werth für sie, nur in den Armen des Todes hofft sie Erlösung von ihrer Qual zu finden; unter den Schatten des Manzanillo-Baumes legt sie sich zur ewigen Ruhe nieder und die giftige Ausdünstung der Blätter lullt sie gar bald in süßen Schlaf. Da erschallt der Donner einer gewaltigen Signalkanone, es ist das Zeichen zu Vasco's und Inez Abfahrt, zu deren Glück Don Pedro starb. Selika erwacht — wähnt sich im Himmel mit dem Heißgeliebten vereint und haucht dann in den Armen ihres treuliebenden Nelusko unter den todtbringenden Baumzweigen ihr Leben aus. Das ist das Sujet zur „Afrikanerin", poetische Situationen und effectreiche Scenen bringt es in großer Zahl. Trotz des widerspruchsvollen Textes enthält die Oper dennoch ausgezeichnete Schönheiten. Viele Kritiker bezeichnen sie als eines der bedeutendsten Werke, wie folgende Zeilen einer englischen Zeitung beweisen:

„With the keen impression created by liste-

ning for the first time to its exquisite strains of melody, and its rich floods of noble harmony still fresh upon our mind, we must confine ourselves to giving a general idea of the character of „L'Africaine," which we are satisfied will take permanent rank as one of the greatest masterpieces of its illustrious composer."

In der That, sein wunderbares Commando über alle orchestralen Mittel und Hilfsquellen, die seltene Macht der malerischen, dramatisch-ausdrucksvollen Instrumentalfärbung bekunden sich hier im höchsten Grade. Die Partitur ist so überreich an Schönheiten, daß man viele Piecen als ausgezeichnet benennen muß. Hauptsächlich zeigt er sich wieder als der größte Meister dramatischer Darstellung; er entfaltet eine wahre Virtuosität in der Charakteristik der Menschen und Situationen. Scenen, die musikalisch schwer darzustellen sind, z. B. ein Ministerrath, zeichnet er mit staunenswürdiger Naturwahrheit. Das schwierigste Problem dieser Oper war unstreitig die Darstellung der Disputation im Königl. Concil über Vascos projectirte Entdeckungsreise. Und ganz unübertrefflich hat er diese Aufgabe gelöst. Er hat die verschiedenen streitenden Elemente in der Berathung so psychologisch naturwahr gekennzeichnet, die ganze Situation so charakteristisch treu dargestellt, wie man vordem gar keine Ahnung hatte, daß eine solche Disputirscene sich so gut musikalisch schildern lasse. Daß die Oper auch manche Schwächen hat, läßt sich nicht leugnen.

Bei Besprechung der frühern Opern bezeichnete ich es als einen hohen Vorzug, daß Meyerbeer die Charaktere und Situationen historisch und landschaftlich in treuer Naturwahrheit darstelle, die Personen nach Ort nnd Zeit, Lebensart und Sitte kennzeichne, daß er Weltgeschichte in Tönen schreibe und Landschaftsgemälde durch Tongebilde darstelle. Dies vollbrachte er auch in der „Afrikanerin" im hohen Grade. Und das ist der größte Fortschritt, die neue Bahn der großen dramatischen Oper. Demzufolge muß man seine Ausdrucks- und Darstellungsweise als „dramatischen Opernstyl" bezeichnen.

Die musikalische Lokalfärbung ist — wie schon gesagt – hier trefflich vorhanden. Die Musik versetzt uns schon ohne Hilfe der Worte in jene blüthenreiche Tropenzone und zeichnet Selika's und ihres treuliebenden Begleiters Nelusko's Charakter ganz nach ihrem Naturell. Südlicher Lokalton, tropischer Blüthenduft umweht uns in allen jenen Scenen, welche auf Indiens Erde spielen. Dabei redet die Musik die Sprache der Gefühle so deutlich klar, daß man der Worte gar nicht bedarf, um die geschilderte Seelenstimmung zu verstehen. So entfaltet sich die echt psychologische dramatische Darstellungsweise in dieser Oper meisterhaft, was wohl nicht abgeläugnet werden kann. — Einige Scenen entsprechen nicht ganz der dramatischen Situation, sind also weniger gelungen. Dagegen sind aber viele andere klassisch zu nennen. Das englische Publikum und die engli-

schen Kritiker sind kühler Natur, werden nicht so leicht enthusiasmirt wie die Südländer; durch die wundervoll ergreifenden, wahrhaft bezaubernden melodischen und harmonischen Gebilde dieser Oper wurden sie aber begeistert. Und jene Introduction der letzten Scene, wo die Streichinstrumente im Unisono spielen und von den Clarinetten und Fagotts unterstützt werden, wird als eine der schönsten, bezauberndsten Stellen bezeichnet, welche je sterbliche Menschen gehört haben. Ein Kritiker schreibt hierüber:

„There is one instrumental passage — the introduction to the last scene — where the strings play in unison, sustained by the clarinets and bassoons, but unaccompanied — which is without exception one of the most enchanting strains ever listened to by mortal ears. It was rapturously encored on Saturday evening, and the audience showed by their enthusiastic applause that they were very far from being satiated by a second hearing.

Sämmtliche Vocalparthien sind von außerordentlicher, tiefergreifender dramatischer Wirkung, ebenso die ganze Instrumentation. Das herrliche Duett zwischen Selika und Vasco de Gama im 4. Akt stelle ich als ein würdiges Seitenstück zu dem berühmten Duett der „Hugenotten". Selika's Sologesang, die Sterbescene, ist ein Juwel an herrlicher Schönheit und dem Gedächtniß unvergeßlich. Eine Musik, wie diese Sterbescene, ist noch nicht dagewesen. Diese wilde

Zärtlichkeit eines liebekranken Herzens und das schauerliche Pathos der nicht leben und nicht sterben könnenden Selika, ist so unaussprechlich schön durch Tongebilde geschildert und mit einer solch tiefergreifenden psychologischen Naturwahrheit dargestellt, wie es Worte nicht vermögen. Alle Regionen des Seelenlebens werden von dieser Musik durchschauert und zum tiefsten Mitgefühl erregt. „Von Wolken nur getragen" ꝛc. ist eine wahre Sphärenmusik. Die Oper muß als ein würdiges Meisterwerk den „Hugenotten", dem „Prophet" und „Robert" ebenbürtig zur Seite gestellt werden, denn sie zeigt den dramatischen Styl in seiner höchsten Vollendung. Die schwächeren, weniger bedeutenden Parthien muß man nachsichtsvoll aufnehmen wegen der vielen Schönheiten. —

In Paris hat die Aufführung über 6 Stunden gedauert, in London wurden mehrere Scenen weggelassen und das Werk derartig gekürzt, daß nur 4 Stunden erforderlich waren. Die englischen Kritiker erkennen zwar an, daß die Ausscheidung der Piecen mit gut berechnender Klugheit vollzogen, aber besser sei es dennoch gewesen, wenn man es nicht gethan, weil die vom Meister zweckmäßig angeordneten und vertheilten Licht- und Schattenseiten, die Balance der dramatischen Effecte, durch das Ausscheiden vieler Scenen beeinträchtigt worden sei.

Das ist leider bei fast allen Kürzungen der Fall, dennoch lassen sie sich nicht gut vermeiden. Opern von sechsstündiger Dauer werden zuletzt viele Hörer ermü-

den, wenn auch alle Scenen gleich classisch vollendet dastehen und die dramatische Spannung erst am Schlusse gelöst wird. —

Außer den besprochenen Opern hat Meyerbeer noch, wie oft erwähnt, zahlreiche kleinere Compositionen geschrieben; Märsche, Fackeltänze und Lieder, letztere vorzugsweise religiösen Inhalts. Die Klopstock'schen Lieder seiner Jugendzeit habe ich schon oben besprochen. Als ihm ein Kind starb, berührte ihn dieser Todesfall so schmerzlich, daß er nichts anderes als religiöse Musik studirte und darin Trost und Frieden zu erlangen suchte. In jener Periode componirte er auch mehrere religiöse Gesänge, in denen er seine melancholische Seelenstimmung zum Ausdruck brachte, wie ich schon oben erzählte. Mir sagte er einigemal:

„In jener Periode — von 1825 bis 1829 — trat eine große Pause in meine Thätigkeit. In jene Zeit fiel unsere Verheirathung und es starb uns ein Kind, was mich so schmerzlich berührte, daß ich lange Zeit unfähig war, mich mit weltlicher Musik zu beschäftigen, am allerwenigsten vermochte ich solche zu componiren.“ —

Ich citire den Ausspruch zweimal, denn er kennzeichnet das gefühlvolle Herz des Mannes.

Meyerbeer componirte auch, wie ich oben berichtete, noch mehrere selbständige Ouverturen, eine zur Schillerfeier 1859 und eine zur Eröffnung der zweiten Londoner Industrieausstellung 1862. Letztere ist ein großartiges Phantasiewerk die Ouverturenform

weit überschreitend, repräsentirt sie ein Tongemälde des ringenden Geistes der Neuzeit. Sie gibt ebenfalls, wie die Ouverture zu „Struensee", den glänzendsten Beweis, daß Meyerbeer wahrhaft großartige Ouverturen zu schreiben vermochte, wenn es überhaupt des Beweises bedürfte. Es ist lächerlich, ja kindisch, auszusagen, er habe keine gute Ouverture schreiben können, weil er zu einigen Opern keine geschrieben hat. Ein Tondichter wie Meyerbeer, der solche großartige Opern zu componiren vermochte, konnte auch classische Ouverturen schreiben, wenn er wollte. Dergleichen gedankenlose Behauptungen gehen nur von Schriftstellern aus, welche gar keine Kenntniß vom Studium der Composition haben, also nicht wissen, daß man eher eine Ouverture componiren lernen muß, als eine Opernscene. Bringt man es während des Studiencursus nicht so weit, eine gute Ouverture zu schaffen, so ist es ganz unmöglich, eine große Opernscene schreiben zu lernen, am allerwenigsten eine große Oper. Erst lernt der Compositionsstudirende Ouverturen und andere Orchesterwerke componiren, dann geht es an die große Vokalmusik und zuletzt an die Oper. —

Meine Charakteristik der Meyerbeer'schen Schöpferthätigkeit ist hiermit beendet, jetzt gebe ich noch einen vergleichenden Ueberblick über seine Stellung zu den Operncomponisten der Neuzeit.

Zwanzigster Abschnitt.

Meyerbeer's Stellung als Operncomponist zu den Tondichtern der Neuzeit und ganz besonders zu Richard Wagner.

Meyerbeer's Verhältniß zu Rossini, Auber und andern Componisten der Restaurationszeit habe ich schon oben dargelegt. In jener Periode producirte er fleißig, d. h. von 1811 bis 1824, studirte und lernte aber auch sehr eifrig. Daß die großen und besten Opern eines Spontini, Rossini, Auber, Weber, nämlich Tell, Oberon, die Stumme u. A. auf Meyerbeer bildend einwirken, ihn von seiner betretenen Bahn der Sängervirtuosität und Melodienherrschaft abziehen und auf den Weg der dramatischen Darstellung führen mußten, ist selbstverständlich; das habe ich schon ausführlich geschildert. Es bleibt noch darzulegen, wie sich seine Werke zu denen seiner späteren Zeitgenossen verhalten.

Selbst seine Gegner stimmen darin überein, daß nach dem Erscheinen des „Robert" und der „Hugenotten", die Mehrzahl der neuern Componisten in seine

Bahn getreten ist. Halevi, Herold, Adam, Lachner, Marschner und zahlreiche andere deutsche, italienische, französische und englische Operncomponisten wandeln auf Meyerbeers Pfade, theils mit Selbstständigkeit und Originalität, theils in nachahmender Form. Kein einziger ist über Meyerbeers Schöpferthätigkeit hinausgeschritten, so daß er auf seinen Schultern stände. Nur Richard Wagner nimmt eine Sonderstellung ein, die ich mit einigen Zeilen charakterisiren will. Vorläufig bemerke ich, daß ich über dieses Mannes Werke und Bestrebungen noch dieselbe Ansicht habe, die ich schon vor Jahren in verschiedenen Abhandlungen ausgesprochen; ich citire einige Stellen daraus und füge ergänzende Bemerkungen hinzu.

Wie Gluck, trat auch R. Wagner gegen das Coloraturenwesen auf. Italiener, Franzosen und Deutsche ließen sich in neuester Zeit ebenfalls die alten Sünden zu Schulden kommen; Text und Musik standen oft in größtem Widerspruch. Selbst der beste französische Componist, Auber, der doch wirklich durch seine „Stumme" der Welt gezeigt, daß er eine wirkungsvolle dramatische Oper zu componiren vermag, schrieb so leichtsinnig in den Tag hinein, daß er ein Gebet, „Vater über'n Sternenthron, sieh herab und hör mich an", auf einer Galoppmelodie singen ließ, welche gar bald in allen Tanzsälen als Galopp ertönte.

Solcher Unsinn muß natürlich jeden wahren Künstler gewaltig empören; ebenso die hundertmalige Wiederholung eines Worts nebst den schablonenartig gear-

beiteten Arien, Duetten, Chören u. s. w. Wagner geißelte diese Manier mit großem Zorneseifer und stellte die Forderung: es solle ein echtes Musikdrama geschaffen werden, in welchem die dramatisch wahre Schilderung der Charaktere und ihrer Seelenstimmungen die Hauptaufgabe sein müsse. Dies würde aber nur erreicht, wenn alle Coloraturen, Triller, alle Passagen aus dem Operngesang verbannt und die Sänger nur die Worte in Tönen declamirten, während das Orchester die Gefühle und Empfindungen schildernd male. Die Sänger sollen die Gedanken deutlich und klar aussprechen und die Instrumente das Gefühlsleben der vom Sänger ausgesprochenen Gedanken zur Darstellung bringen. Alle Wiederholungen der Worte, sowie die Gestaltung der frühern Arien, Chöre u. s. w. sind nach Wagner's Ansicht der dramatischen Wahrheit hinderlich. Die frühern Opern wären nur elende Paradestücke für die Sänger. Ueber Meyerbeer und dessen Werke spricht er sich in wegwerfenster Art und Weise aus; Effecthascherei, jüdische Speculation auf möglichst viel Geldgewinn ꝛc. — Im Drama der Zukunft, wie er es durch seine Werke begründen will, zum Theil begründet hat, müsse der Virtuosenunsinn der Sänger verschwinden; sie sollen nur die Worte klar verständlich declamiren, wie es die alten Griechen in ihren Tragödien thaten. In diesem Zukunftsdrama müßten alle andern Künste nur Dienerinnen werden und als Sonderkünste in ihrer Sonderstellung verschwinden. Baukunst, Malerei, Musik und Poesie sol-

len sich in diesem Drama zum dramatischen Ganzen einigen; und das bisherige recitirende Schauspiel werde als eine unvollkommene Kunstgattung — als eine Sondergattung durch sein Zukunftsdrama von der Bühne verdrängt werden.

Er spricht in der kleinen Schrift „die Kunst und die Revolution", noch andere sonderbare Ansichten aus, die wirklich lächerlich sind. Ich will die vielen Phrasen, womit er einigen Musikern imponirt hat, hier nicht citiren. Ein Kunstkritiker schrieb: „wenn doch Wagner nur lieber componirte als schriftstellerte, so würde doch wenigstens nicht so viel Unsinn in die Welt gesprochen."

Diesen Rath scheint er in neuester Zeit befolgt zu haben, denn er hat seit vielen Jahren keine größere Schrift wieder über sein Zukunftsdrama veröffentlicht. Es war auch zu gewagt, alle frühern und neuern Opern als elende Machwerke, Virtuosenstücke, Geldspeculationen todtmachen zu wollen und seine eigenen Werke als hohe Leistungen hinzustellen, denen allein die Zukunft gehöre und welche dereinst nicht nur alle anderen Opern, sondern auch das recitirende Schauspiel verdrängen würden.

Wagner's Leistungen als Tondichter sind oft bewunderungswürdig genial, das sollten auch seine Todfeinde anerkennen. Hätte er weiter nichts als die Ouverturen zu Rienzi und zum Tannhäuser componirt, so würde er sich schon unsere Hochachtung erworben haben. Aber manche Prinzipien, welche er für sein

Zukunftsdrama in seinen Schriften aufstellt, sind unrichtig und nur das Resultat einer falschen Welt- und Kunstansicht. Seine durch harte Lebensschicksale gereizte Phantasie hat bei ihm das ruhig klare Nachdenken und logische Urtheilen auf falsche Bahnen geleitet. Daher wird es erklärlich, daß dieser Mann nebst so vielen guten Ideen auch eben so viel lächerliche Phantasmen aussprechen konnte.*)

Wagner will alle Coloraturen, als die dramatische Wahrheit störend, aus dem Operngesang verbannen; und doch lassen sich hunderte von Beispielen citiren, wo sie unsere größten Tondichter als das einzig wahre dramatische Ausdrucksmittel höchst wirkungsvoll verwendet haben. Ebenso verhält sichs mit den Wortwiederholungen.

Wenn einem Menschen weiter nichts geblieben ist, als eine angethane Schmach zu rächen, und er berauscht sich nun in diesen Rachegefühlen bis zur höchsten leidenschaftlichen Wuth, so wird er gewiß nicht anders singen, als: „die Rache ist so süß, ja die Rache, Rache, ist so süß" u. s. w. Würde er diese wilden Gefühle der triumphirenden Rache einfach herdeclamiren ohne Wortwiederholung, wie es Wagner verlangt, so würde es musikalisch nur eine ganz gleichgültige und gefühllose Phrase werden. Die Leidenschaft käme nicht zum

*) Anmerk. Er will das griechische Drama auch musikalisch rehabilitiren: dadurch wird aber ein Rückschritt gemacht, denn die griechische Musik befand sich noch in der Kindheit.

wahren Ausdruck, wenn das Orchester sich auch in den tobendsten Figuren ergänge. Ich frage jeden vernünftig Denkenden: was würde er von einem solchen Menschen halten, der diese triumphirenden Rachegefühle nur einfach declamatorisch her sagte? —

Würde das nicht die gleichgültigste, ja unwahrste und fadeste Phrase werden! —

Da ein solch aufgeregter Mensch nur in diesen Rachegefühlen lebt und athmet, da sich sein ganzes Sein und Denken nur in dieser zornigen Rachsucht concentrirt und er seine ganze Person opfern will, um die empörende schimpfliche Schmach zu rächen, so muß er diese wild aufgeregte leidenschaftliche Seelenstimmung auch nur in solchen wilden triumphirenden Rachecoloraturen aussingen, wie es in einer allbekannten Arie geschieht. Auch die Arie der „Donna Anna" in Mozarts „Don Juan" u. v. A. geben uns hierfür ein Beispiel.

Schon im gewöhnlichen Leben, in Streitereien wiederholen wir oft ein Wort, eine Phrase mehreremal. Wenn wir bei einem Discours durch den Gegenstand der Rede oder durch Widerspruch aufgeregt werden, so steigern wir durch Ereifern unsere Stimme; wir werden immer lebhafter, heftiger, sprechen schneller und stärker, je höher unsere Gefühlserregung durch das Thema gesteigert wird; und im größten Eifer, in höchster Erregung oder Begeisterung lassen wir auch unsere Stimme mächtig donnernd anwachsen.

In der Oper geschieht diese Steigerung der Gefühlssituationen durch das Uebergehen in verschiedene

Gesangsformen und Tempos. Wir erzählen ein gewöhnliches Factum einfach in declamatorischem Recitativ, wie es z. B. Raoul in den Hugenotten thut, als er den Höflingen mittheilt, wie er jene verfolgte Dame aus einer wilden Schar befreite. Jetzt aber, wo er sich des Anblicks ihrer reizenden Gestalt erinnert und die holden Engelszüge wieder ins Gedächtniß treten, da schwelgt er in himmlischer Liebe und Seligkeit; sein ganzes Sein und Denken ist aufgelöst in diesem wonnevollen Liebesschwelgen, das er, in die Arie übergehend, in liebeglühendem A-dur aussingt.

Wie monoton und ganz dramatisch unwahr würde es gewesen sein, wenn Meyerbeer diese verschiedenen Situationen nur fortwährend im Recitativ, oder nur im declamatorischen Styl hätte vortragen lassen, wie es Wagner und seine Anhänger verlangen! —

Einfache Thatsachen des alltäglichen Lebens erzählen wir im Recitativ; bei erregter Seelenstimmung moduliren wir ins Arioso; wird das Gefühlsleben noch stärker bewegt, so gehen wir zur Arie über und singen oft nur in wenigen Worten, aber in mächtig fluthenden Tongestalten aus, was uns so gewaltig ergreift und das Herz bewegt.

Wir müssen uns daher glücklich schätzen, daß wir allmählich im Verlauf der Zeit die verschiedenen Gesangsformen durch den geschichtlichen Entwicklungsgang der Tonkunst erhalten haben. Unsinn ist es, sie bis auf eine einzige — den recitirenden Gesang — verbannen zu wollen. Durch die zahlreichen Darstellungsformen, mannigfaltigen Ausdrucksweisen, sind wir an

dramatischen Mitteln bereichert worden und können nun die höhern Zwecke um so vollkommener erreichen. Ja, die höhere Vollendung der Oper als handelndes Drama war erst dann möglich, nachdem der geschichtliche Entwickelungsgang der Musik unsere vielen mannigfachen Ausdrucks- resp. Darstellungsweisen im Verlauf der Zeit erzeugt hatte. Und was nach viel hundertjähriger Thätigkeit, durch Ringen und Anstrengung der edelsten Geister geschaffen, das soll mit einigen Worten als unbrauchbar beseitigt werden!! — Weshalb macht ein Musikstück wie die „Gnadenarie" die Wanderung in alle fünf Welttheile — auf allen nur denkbaren Instrumenten bis zur unbedeutendsten Drehorgel herab? —

Nicht nur wegen ihrer wunderschönen Melodik, Harmonik und Modulation, sondern auch weil sie — wie ich oben darlegte — die psychologische Stimmung der Textworte unübertrefflich schön und wahr in Tongebilden aussingt. —

Nach Wagners Postulat läßt sich aber eine solche Situation gar nicht gut componiren; denn die zahlreichen Wortwiederholungen sollen nicht vorkommen.

Man kann nicht leugnen, daß er in einigen seiner Opern die recitirende Gesangsform zu einer Höhe und Vollendung ausgebildet hat, wie sie noch nicht vorhanden war, d. h. nach seiner Schreibart und in seiner weit ausgeführten Darstellung. Und mit bewunderungswürdiger Meisterschaft hat er sie zu dramatischen Zwecken verwendet und tiefergreifende, wir-

kungsvolle Situationen geschaffen, in welchen psycholo-gische Charakteristik, überhaupt dramatische Wahrheit waltet. Aber trotzdem kommen zu viele lange und lang-weilige declamatorische Situationen vor, welche die Künst-ler und Laien ermüden, während sie der Sänger ver-wünscht, weil er nicht singen kann und darf, sondern nur in allen Tonregionen sprechen muß und zwar so anstrengend, daß er den Verlust seiner Stimme zu be-fürchten hat. Deshalb wollte seine eigene Nichte, Jo-hanna Wagner, die Partien seiner Opern nicht gern übernehmen, wie mir ihr Vater, der Onkel R. Wag-ner's, versichert hat. Das kümmert aber Wagner und seine eifrigen Verehrer nicht, denn sie haben ja schon seit vielen Jahren gepredigt, daß die gegenwärtige Ge-sangsart und Gesangsmethode eine ganz falsche sei; für das Zukunftsdrama müßten Sänger und Sängerinnen eine ganz andere Ausbildung erhalten, dann nur wür-den sie zur wahren Darstellung dieser Werke befähigt werden.

Die Wahl seiner Sujets aus den alten Sagen kann ich ebenso wenig gut heißen und um so weniger, da er doch hauptsächlich fürs Volk schreiben will und dies sogar als seine wichtigste Aufgabe betrachtet. Seine Dramen sollen auch dem Ungebildetsten Interesse und Genuß gewähren; er soll sie beim Aufführen verstehen können, was noch weniger möglich ist, da ja dies Sa-gengebiet so manchem kenntnißreichen Manne fremd ist. Zudem haben diese alten Gralssagen gar kein Inte-resse mehr für die Gegenwart. Wir lieben historische

Sujets, in denen die Geisteskämpfe der Menschheit über die Bühne gehen, wie in den „Hugenotten“ und im „Prophet“. Am höchsten interessiren uns solche geschichtliche Handlungen, in welchen das geistige Ringen und Kämpfen der Neuzeit sich wiederspiegelt. Darin pulsirt unser Herzblut, unser Seelenleben. Daran erfreuen und begeistern wir uns zu neuen Thaten. Ich verweise in dieser Hinsicht auf Dr. Zopff's „Theorie der Oper.“ —

Das Ausmerzen aller Melodieformen bis auf eine einzige — die Declamationsform — ist geradezu lächerlich und ebenso unsinnig, als wenn man den Dichter befehlen wollte, Alles nur in einer einzigen Form, wenn möglich in einem einzigen Metrum zu dichten!! — Wofür hat die Natur den Menschen Gesang gegeben, wenn nicht einmal in der Oper gesungen werden soll?! Wie kann man verlangen, daß die verschiedenen Kunstformen, welche erst im Verlauf der Jahrhunderte zu ihrer heutigen Vollkommenheit ausgebildet wurden, gänzlich verschwinden sollen! Verschwinden zu Gunsten einer einzigen, der deklamatorischen Gesangsweise!!

Dadurch würden wir eine große Zahl Darstellungsmittel, ja die wichtigsten Ausdrucksweisen verlieren und in jene Geistesarmuth verfallen, worin die alten Völker mit ihrer Musik standen.

Im Gegentheil, wir müssen eher auf neue Darstellungsweisen, auf noch nicht gekannte Tongestalten sinnen, um noch mehr dramatische Ausdrucksmittel zu erlangen, als wir schon besitzen. Von Ausschließen vorhandener Formen darf keine Rede sein, nur miß-

brauchen dürfen wir sie nicht. Recitativ, Arioso, Arie, Coloraturen, singendes Sprechen, sprechendes Singen, das sogenannte Parlando, — alle diese Gesangsweisen müssen als Mittel der psychologischen und dramatischen Darstellung zweckmäßig verwendet werden. So hat es Meyerbeer gethan und großartige dramatische Werke geschaffen. Was nun Wagner's Musikdramen betrifft, so muß er sich selber sagen, daß nur diejenigen Scenen gefallen und das Publikum zum Beifall elektrisirt haben, wo er tief ergreifende Melodien und schöne Harmonien geschaffen hat. „Tannhäuser,“ „Lohengrin,“ von seinen frühern „der fliegende Holländer“ und „Rienzi“, danken die günstige Aufnahme nur ihrer bewunderungswürdigen schönen Melodik, Harmonik und effectvollen Instrumentation. Die schönsten Scenen daraus, wo er den mächtigsten Melodienzauber entfaltet, sind ins Publikum gedrungen, also populär geworden. Dagegen ermüden jene Partien, wo zu lange ununterbrochen declamirt wird, mag das Orchester auch noch so tiefgefühlvolle Tongebilde vortragen. So ist es im „Lohengrin“ der Fall. Die zu lange recitirende Gesangsweise ermüdet nicht nur das gewöhnliche Publikum, sondern auch die Kunstkenner. Diese declamirende Gesangsweise, weder ganz Recitativ, noch Cantabile, ich möchte sie singendes Sprechen nennen, vermag nicht zu begeistern, nicht zu fesseln. Der Sänger kann die gewaltig ergreifende Macht der Leidenschaft nicht entfalten, nicht die Gefühle der Seele ausströmen lassen. Das soll nach

Wagner's ausgesprochener Ansicht das Orchester thun; die hölzernen und blechernen Instrumente sollen das Gefühlsleben schildern und der Mensch bloß die Gedanken und Worte aussprechen, möglichst deutlich declamiren, auf daß sie Jeder so verstehen kann, wie bei der natürlichen Rede.

Alle Instrumente sind ja aber nur Vermittler zwischen dem zu objectivirenden Seelenleben des Menschen! Am tiefergreifendsten wird und muß es wirken, wenn die Person ihr Gefühlsleben durch ihre Stimme aussingt. Kein Instrument, selbst wenn es vom größten Virtuosen gespielt wird, vermag das Seelenleben in solch ergreifender Macht darzustellen, als es durch den Gesang geschieht, und hauptsächlich durch den melodischen Gesang. Schon dieses unwiderlegbare Axiom wirft die Wagner'sche Theorie über den Haufen.*)

Seine Werke werden also die hauptsächlich durch Meyerbeer zur höhern Vollendung gebrachte Oper nicht beseitigen, nicht einmal in den Hintergrund drängen, denn sie gründet auf rationellen Ansichten der Aesthetik. Der dramatische Styl, wie er im „Robert", in den „Hugenotten", im „Prophet" und in der „Afrikanerin" geschaffen ist, hat alle Mittel zur Verfügung,

---

*) Anmerk. Durch seine neueste Oper, „die Meistersinger", hat Wagner seine Theorie selbst widerlegt; darin wird wieder gesungen, also nicht durchgehends declamirt wie im „Ring der Nibelungen", „Tristan" u. A.

große Charaktere und weltgeschichtliche Handlungen treu und naturwahr zu schildern, alle Gefühle und Empfindungen, überhaupt das ganze Seelenleben mit psychologischer Naturwahrheit darzustellen. Das hat Meyerbeer durch die genannten Werke mit unwiderleglicher Evidenz der ganzen Welt bewiesen; mögen auch einzelne Scenen und Passagen weniger gelungen sein. — Wird das Wagner'sche Drama die classischen Werke dieses Styls auch nicht verdrängen, nicht in den Hintergrund stellen, so kann es dennoch eine würdige Existenz neben denselben behaupten.

Die Gegner Wagners verwerfen seine ganze Richtung sammt seinen neuesten Zukunfts-Dramen. Ich kann dies nicht, denn sie haben hohen poetischen Gehalt und sind mit meisterhafter Technik ausgearbeitet. Sie werden vielmehr als eine Sondergattung, als Kunstwerke eigener Art neben der bisherigen Oper bestehen bleiben. Sie dürfen weder die Oper, noch das Schauspiel verdrängen wollen, was ganz unmöglich ist, sondern als Kunstwerke einer andern Gattung, einer andern Darstellungsweise neben derselben friedlich existiren. Ich dächte, mit dieser Ehre könnte R. Wagner sich hinreichend begnügen. Den Spott über seine sogenannten Zukunftsdramen hat er nicht verdient, denn es sind hoch geniale Werke, überreich an musikalisch-poetischen Schönheiten, originellen Ideen und mit großem Geistesaufwand gearbeitet. Nur seine sonderbaren Ansichten, die Keckheit, sein Drama als allein zur Existenz berechtigt hinzustellen und dadurch

die bisherige Oper nebst dem Schauspiel verdrängen zu wollen, oder höchstens als unbedeutende Sondergattungen gnädigst fortbestehen zu lassen, — nur dieses Gebahren verdient eine gehörige Zurechtweisung. Wir dürfen keine Kunstgattungen, keine Formen und Darstellungsweisen durch andere verdrängen wollen, sondern müssen sie alle als Darstellungsmittel der poetischen Zwecke erhalten und gelegentlich verwenden, wo es der Geistesgehalt und die Situation bedingt. Freuen wir uns daher, wenn neue Ausdrucksweisen erzeugt werden. Die Wagner'sche Darstellungsweise ist keineswegs ganz neu, sondern nur die weitere, zum Theil auch höhere Ausbildung der recitirenden Gesangsform. In dieser recitirenden Gesangsform, welche sich tempogemäß fortbewegt, also nicht wie das eigentliche Recitativ ad libitum gesungen wird, hat er Scenen geschaffen, Geistes- und Gefühlssituationen dargestellt, welche uns in einen Himmel versetzen, so tiefergreifend und wahrhaft bezaubernd ist ihre Wirkung. Aber — wie schon gesagt — die durch die ganze Oper gehende Anwendung derselben wirkt monoton und beeinträchtigt die schönen Scenen. „Lohengrin" hat wundervolle Musik, Situationen von dramatischer Wahrheit und echter psychologischer Charakteristik, — aber die Mannigfaltigkeit fehlt, die Darstellungsweise ist zu einseitig, monoton; drei Akte hindurch die declamirende Gesangsart mit anhören zu müssen, wirkt auf die stärksten Geister abspannend.

Anders verhält sichs mit der bisherigen Oper,

wie sie durch Meyerbeer zur höhern Vollendung geführt worden ist. Hier vermögen Dichter und Componist die reichste Mannichfaltigkeit im Versbau, Metrum und in allen möglichen musikalischen Formen zu entfalten. Dieser Reichthum an Darstellungsmitteln ist ja der größte Gewinn fürs Drama; nur vermittelst der verschiedenartigsten Formen, der mannichfaltigsten Darstellungsweisen wird der Componist und Dichter hinreichend ausgerüstet, alle möglichen Charaktere und Seelenstimmungen dramatisch wahr zu schildern, alle Geistes- und Gefühlssituationen mit psychologischer Naturwahrheit zu malen und somit ein wirkliches Musikdrama zu schaffen. So erfordern also Dramatik und Aesthetik den größten Reichthum der Formen und Darstellungsweisen, um wirkliche Charaktere und Seelenstimmungen psychologisch treu und naturwahr zu schildern und nebst der logischen Einheit die reichste Mannichfaltigkeit darstellen zu können.

Das ist ein altes, unwiderlegbares Axiom, was gar nicht mehr bezweifelt werden kann.

Meyerbeer hat alle möglichen Mittel angewandt und neue Orchestereffecte erzeugt; darüber werden ihm Vorwürfe gemacht! Manche gingen so weit, zu verlangen, er solle mit Mozart'scher Einfachheit schreiben! Das heißt, den Fortschritt verbannen! Verschmäht Wagner die Orchestereffecte? Kein Componist bietet solche Massen auf, wie er!!!

Daß wir in der Modulation, Accordverwendung und Instrumentation Riesenfortschritte gegen

die frühern Zeiten gemacht haben, ist Jedem klar. Aber dadurch verlieren die Werke der großen Vorgänger nichts an Geistesgehalt und Kunstwerth, denn sie sind in ihren eigenthümlichen Formen mit ihrer angemessenen Harmonisirung und Instrumentirung erdacht und ihre Ideen haben die ihrem Charakter gemäße Darstellung erhalten. Unsere Gedanken und Ideen, welche unser Geistesleben erregen und bewegen, müssen auch im Charakter der Neuzeit harmonisirt und instrumentirt werden. Wer da noch mit den Mitteln früherer Meister kömmt, der ist nur Nachahmer und Eklektiker, nicht aber ein selbständiger Tondichter. Wenn man nun gar das Gefasel hört, daß Gluck und Mozart mit so wenigen, noch unvollkommenen Instrumenten so großartige Wirkungen erreicht und daß unsere Tondichter dasselbe thun sollen; ich sage, wenn dies Geschwätz von der Umkehr der Kunst und Wissenschaft von servilen Dienern in Akademien und Schriften ausposaunt wird, so zeigt dies nur, daß man den frei denkenden productiven Geist lähmen will, um, wie die Chinesen nur die altväterlichen Satzungen in blödsinniger Weise zu verehren und zu befolgen. Auch Mozart fand schon zu seiner Zeit Händels Instrumentirung nicht mehr zeitgemäß und ausreichend, deshalb instrumentirte er den Messias nach seiner Art und Weise.

Schaffen wir aus dem innersten Drange unserer Seele Melodie, Harmonie nebst Instrumentation gleichzeitig heraus, so wird auch die Idee ihre angemessene

Ausdrucksweise an Form und Inhalt, Melodie, Harmonie und Instrumentation erhalten, wie der Körper seine Zweck entsprechende Kleidung. Wer aber Eins ohne das Andere schafft, erst eine Melodie, dann die Harmonie und Begleitungsform heraussucht, sie dann den verschiedenen Instrumenten anpaßt, der wird niemals große Meisterwerke erzeugen, die das Publikum elektrisirend begeistern; nur Reflectionsprodukte sind es, welche der kalt denkende Verstand zusammengerechnet hat. Durch Meyerbeer hat die Oper als großes Drama in melodischer, harmonischer, instrumentaler und dramatischer Hinsicht eine hochbewunderungswürdige Vollkommenheit erreicht! Welche mächtige Stellung die Oper nun in der Gegenwart einnimmt, ist allgemein bekannt.

Die Tonkunst wird mit Recht als ein wesentliches Bildungsmittel des menschlichen Geistes betrachtet, weil durch ihre geistige Wirkung alle Disharmonien, in welche der Mensch so oft durch unglückliche Lebensverhältnisse versetzt wird, aufgelöst werden und daraus jene harmonische Gemüthsstimmung hervorgeht, welche den Geist für alles Wissenswürdige empfänglich macht. In dieser hohen Bedeutung ward sie nicht nur von den größten Denkern der Neuzeit anerkannt, sondern schon Pythagoras und noch ältere Philosophen vindiciren ihr dieselbe hohe Stellung im Staatsleben der Culturvölker. Wenn wir nach vollbrachter Tagesarbeit in den Kunsttempel eilen und beim Genuß eines großen Kunstwerks des Lebens drückende Sorgen und

Mühen vergessen, weil wir in eine ideale Welt versetzt werden, so lösen sich alle Conflicte und harten Widersprüche in den reinen Durdreiklang der geistigen Einheit auf, wodurch die Harmonie und beseligende Zufriedenheit des ganzen Gemüths erzeugt wird. Zugleich gewährt jedes classische Kunstwerk die edelste Erholung, welche der Menschengeist auf Erden haben kann. —

Die Meyerbeer'schen Opern nehmen zwar die höchste Stellung im heutigen Musikdrama ein, werden aber durchaus nicht das letzte Entwickelungsstadium der Kunst sein. Denn keine Kunstperiode in ihrer höchsten Blüthenzeit kann als die letzte bezeichnet werden; sondern alle Geistesblüthen werden neue Früchte und die Früchte wieder verjüngte Keime nebst schönern Blüthen erzeugen, auf daß sich die Menschheit daran erfreuen und zu neuem Leben und Wirken zu begeistern vermag. Denn das wahre Leben des Menschengeistes besteht nicht blos in dem abstract speculativen Denken der Begriffe, sondern das gesammte Gefühls- und Empfindungsleben im organischen Causalnexus mit dem logischen Begriffsdenken bildet das einzig wahre Sein und Leben der Menschheit. Es ist ein und derselbe absolute Geist nur in verschiedenen Potenzen, welcher sich im Gefühlsleben der Tongebilde, sowie im tiefsten Denken des transscendentalen Idealismus offenbart und zur wirklichen Erscheinung bringt. Daher lehren uns die Kunstprodukte aller Nationen und Zeiten den offenbar und real gewordenen Ent-

wickelungsgang des geistigen Lebens tiefer und wahrer erkennen als die blos geschichtliche Darstellung und Hererzählung der Staatsactionen. Gibt uns die Weltgeschichte die historischen Facta, so erhalten wir dagegen durch das Studium der Kunstprodukte aller Völker die Kenntniß von den treibenden Motiven, welche jene großen welthistorischen Handlungen und Thaten erzeugten und hervorriefen.

Durch Homer's Iliade und Odysse bekommen wir ein treueres und genauer detaillirteres Bild von den Heldenthaten nebst dem häuslichen Leben der Hellenen damaliger Zeit, als durch die bloße Geschichtserzählung. Ebenso erschließen uns die griechischen Meliker und Tragödiendichter das ganze Gefühls- und Empfindungsleben mit dem gesammten Denken und Wollen ihrer Zeit so tiefsinnig wahr, daß wir beim Durchlesen ihrer Werke ganz in ihr Empfinden, Denken, überhaupt in ihr ganzes Leben versetzt werden, als wären wir von ihnen gar nicht durch Raum und Zeit geschieden. So geben uns die Kunstprodukte jeder Nation stets das treueste Spiegelbild des geistigen Lebens ihrer Zeit, wie es die ganze Nation beseelte; wir erhalten durch sie die verkörperten objectiv gewordenen Gedanken und Empfindungen, an denen wir nun die Grade ermessen können, wie hoch ihr Culturleben des Geistes stand. Denn die Kunstwerke sind die real gewordenen Gedanken der productiven Subjectivität des thätig wirkenden Geistes.

Der großartige Entwickelungsgang der Kunstge-

schichte ist stets von einer großen Zahl Kritiker und Dilettanten falsch verstanden worden. Jede Bereicherung des Gedanken- und Ideenlebens erzeugte auch neue Ausdrucksmittel zur angemessenen Darstellung derselben. Die Künstler aber, welche sich der neuen Ausdrucksmittel bedienten, sie zur Realisirung ihres Ideengehalts anwandten, kamen stets in Conflikt mit den Zeitgenossen, weil die engherzigen Kunstrichter forderten, sie sollten ihre Werke in denselben Formen und mit denselben Mitteln darstellen, welche die Meister früherer Zeiten anwandten. Die Dichter werden auf Homer und die Tragiker verwiesen; die Bildhauer auf Phydias, Praxiteles und Skopas; den Malern hält man Raphael als Ideal vor und den Tondichtern Haydn und Mozart. Radowitz und eine kleine Partei datirt sogar schon von Mozart an den Sündenfall der Musik und erblickt die höchste Blüthenperiode der Vollendung nur in den Kirchenwerken des Palestrina, Allegri, Leo u. A. Das goldene Zeitalter der Tonkunst erscheint ihrer Ansicht zufolge im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Daß aber damals nur ein Zweig derselben zur höheren Vollendung kam, nämlich die Kirchenmusik; die Weltmusik aber auf der niedrigsten Stufe, in der Kindheit stand, ist allgemein bekannt. Ich habe schon in vielen Abhandlungen die Gründe dieser Erscheinung angegeben.

Zuerst ward nur in Quinten und Octaven fortgeschritten; Grundton, Quinte und Octave bildeten

den Accord, die Terz, das Herz des Dreiklangs, fehlte, wurde sonderbarer Weise verschmäht. Endlich ward auch sie aufgenommen und nun der regelmäßige Dreiklang construirt. Fast alle Kirchenwerke des 15. und 16. Jahrhunderts bewegen sich nur in Dreiklängen. Im 17. und 18. Jahrhundert kommen die Septimenaccorde zur Anwendung und im 19. Jahrhundert die Nonnen- und Undecimenaccorde. Noch zu Mozarts Zeit ward selten ein Nonenaccord berührt, während in heutiger Zeit fast kein Musikstück componirt wird, wo nicht ein oder ein paar Nonenaccorde eingeführt werden. Selbst die Undecimen- und Terzdecimenaccorde erscheinen nicht selten, wenn auch in Vorhaltsgestalt. Ebenso verhält sichs mit den Vorhalten, auch sie wurden nur nach und nach im Verlauf der Zeit erzeugt und angewandt. Zunächst wurden nur die einfachen Vorhalte von oben herab eingeführt und größtentheils die Terz oder Octave vorenthalten; später wandte man auch die anderen an und schuf endlich die mannichfaltigsten Gestalten.

Je reicher das subjective Leben wurde, je mächtiger sich die kolossalen Leidenschaften zu wahnsinniger Wuth steigerten, desto mehr rang der Geist nach neuen Ausdrucksmitteln und schuf immer mehr Accordgestalten mit neuen Harmoniefolgen. So entstanden durch diesen Geistesprozeß des vertieften Seelenlebens nach und nach alle uns bekannten Accorde und Modulationen nebst den complicirtesten Vorhalten und Anticipationen. Denn auch diese wurden fürerst nur sparsam

angewandt, man modulirte auf die einfachste Art in die nächstverwandten Tonarten. Als aber das Völkerleben sich immer mehr an Gedanken und Ideen bereicherte, das Gefühlsleben der Menschheit sich tiefer verinnerlichte und mächtiger die Brust durchströmte; und als immer neue Situationen des Geistes sich entfalteten und in Kunstwerken realisirten, als die Saiten der Gefühle und Empfindungen von Jahrhundert zu Jahrhundert stets zarter, liebreicher und milder tönten, woraus die Humanität, die allbeseligende Bruderliebe aller Nationen hervorgeht und hierdurch das wahre Himmelreich des Geistes auf Erden gegründet wird: — da wurden auch immer neue, noch nicht gekannte Modulationen als Ausdrucksmittel dieser Seelenstimmungen erzeugt und in den Tondichtungen zur ästhetischen Erscheinung gebracht.

Der Geist der Neuzeit, der alle Sphären des unendlichen Weltalls durchwandern möchte, durchschifft auch alle möglichen Modulationen, geht mit Riesenschritten in die entferntesten Tonarten oder modulirt allmählig in langsamer Entfaltung und Steigerung des Gefühlslebens in sie hinein. Dabei werden die Ausdrucksmittel der frühern Zeit ebenfalls angewendet. Jene Unisonos und Oktavenverdoppelungen der Melodie ohne Accordunterlagen, ohne Harmonisirung, wie sie in der antiken Tonkunst stattfanden, werden noch heute in zahlreichen Tonwerken effektvoll eingeführt. Und welche erhabene und ergreifende Stellen dadurch erzeugt werden, weiß Jeder, der sich nur etwas mit

Musik beschäftigt. Ich erinnere hier nochmals an die Unisonostelle in der „Afrikanerin", an den Anfang der Freischütz-Ouverture, wo die Melodie im Unisono mit Oktavenverdoppelung beginnt und erst später eine Harmonisirung durch Accorde hinzutritt. Eine der schönsten Stellen dieser Art entfaltet sich im ersten Theile des ersten Satzes von Beethovens B-dur-Symphonie. Aus dem ersten Thema in B-dur führt eine einfache Melodie in halben Noten fortschreitend und in der Oktave verdoppelt, nach dem zweiten Thema in F-dur; dabei wird durch diesen in Oktaven fortschreitenden Gang — ohne Harmonisirung — eine allmählige Steigerung der Situation hervorgebracht, die ewig bewunderungswürdig bleibt. Auf dem höchsten Punkte, gleichsam nach dem errungenen Ziel fällt das ganze Orchester in ein freudiges Volkslied, wo der Baß mit der obersten Melodie in Terzen fortsingt, um die gemeinschaftliche Freude jubelnd auszusprechen. Auch Auber und v. A. bringt durch Anwendung solcher Stellen großartige dramatische Wirkungen hervor. Man nehme den Clavierauszug der „Stummen" zur Hand, um sich davon überzeugen zu können; nicht nur die Ouverture bringt uns dergleichen, auch die Chöre und Arien. Welche hohe Bedeutung diese Unisonos und Oktavengänge für diesen Tondichter haben, ersieht man daraus, daß er oft nur wenige Takte, ja zuweilen nur einige Noten in der Oktave singen und spielen läßt; z. B. in der ersten Nummer genannter Oper, am Schlusse des Chors bei den Textworten:

„und preisen die Wahl“ ꝛc. — Hierdurch wird so recht die Einstimmigkeit der Gesinnung zum Ausdruck gebracht.

Daß ich in dieser Schrift und in den vielen Abhandlungen, die ich bisher über Musik geschrieben, auch die Verdienste der französischen und italienischen Componisten würdige, das Gute und Schöne ihrer Werke lobend bespreche, während es unter dem größten Theil der Kritiker allgemeiner Brauch ist, geringschätzig und verächtlich über sie zu schreiben, wird man mir hoffentlich nicht als Impietät gegen Deutschlands Tondichter anrechnen, weil jeder aus meinen Schriften ersieht, wie hoch ich deutsche Tondichtungen schätze und verehre! Dabei muß ich aber auch das Edle und Große aller anderen Nationen rühmlich anerkennen, und es zeigt von Inhumanität und Engherzigkeit, wenn die Werke der Franzosen und Italiener stets nur als Knalleffecte, Machwerk u. s. w. bezeichnet werden. Hierüber habe ich mich schon 1855 in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ dahin ausgesprochen, daß der hochgebildete Künstler und Kunstfreund niemals so engherzig sein und nur eine Kunstgattung oder die Kunstprodukte dieser oder jener Zeit, von diesem oder jenem Volke bevorzugen, sie ganz ausschließlich genießen wird, mit gänzlicher Ignorirung aller andern Werke, von anderen Componisten, aus anderen Zeiten; sondern er wird das Gute und Schöne zu würdigen wissen, von woher es kommen mag, ob von diesem oder jenem Volke. Er wird das Vollkommene

und Edle in den Kunstwerken der Italiener, Franzosen und Deutschen gleich hochachten, schätzend würdigen und in dankbarer Anerkennung gegen die hochverehrungswürdigen Meister geistig genießen. Am allerwenigsten wird er sie nach confessionellen Religionsunterschieden oder wohl gar vom politischen Standpunkte aus kritisiren und beurtheilen wollen. Ihm ist es gleich lieb, ob dies Meisterwerk ein Christ, ein Jude oder ein Muhamedaner geschaffen hat, ob der Schöpfer ein Constitutioneller oder Republikaner war. Trägt nur das Werk die hohe Vollendung der Meisterschaft, daß es allen Gesetzen der Aesthetik genügt, so hat es die Berechtigung zur Existenz für alle Zeiten und muß von allen Völkern liebevoll aufgenommen werden. Große Thorheit ist es, wenn einseitige Menschen es nicht beachten und würdigen wollen. Also gleiche Gerechtigkeit in der Beurtheilung der Werke aller Autoren aus allen Nationen der Erde! Dies ist von jeher mein Wahlspruch, meine Richtschnur gewesen und soll es auch fernerhin bleiben. Mein innigster Wunsch ist, daß alle Schriftsteller sich denselben zum Gesetz erwählen; dann wird jede gehässige Verkleinerungs- und Verleumdungssucht schwinden. — Jene elende Verläumdungssucht, welche nicht nur die Werke der Autoren schmäht, sondern auch die edle Sittlichkeit des Charakters durch dienstwillige Spione anschwärzen läßt, sollte endlich vor der Humanität des 19. Jahrhunderts total verschwinden; alle edlen Geister müssen gegen dies erbärmliche Schmutztreiben auf-

treten und es an den Pranger der Verachtung stellen. Gar mancher edle Denker und Dichter hat sich in seiner Jugend verblutet, weil ihn die gemeine Niederträchtigkeit nicht zur Entfaltung seiuer Geisteskräfte kommen ließ. —

Einundzwanzigster Abschnitt.

Die letzten Lebensjahre des Tondichters.

In den vierziger Jahren, nachdem Meyerbeer zum Königl. Preuß. General-Musikdirector ernannt worden war, lebte er längere Zeit in Berlin und wurde auch als Dirigent der Hofconzerte in dieser praktischen Richtung thätiger als in den übrigen Perioden seines Lebens. Jedoch schon Ende der vierziger Jahre (wie ich oben meldete) zog er sich von dieser Praxis immermehr zurück, bevorzugte sein liebes Paris und weilte dann nur einige Monate des Jahres in Berlin. Die Dirigententhätigkeit, war sie auch nicht groß, nahm ihm dennoch viel zu viel Zeit weg; zudem liebte er das ungebundene Leben zu sehr und mußte gleich den Sängern des Waldes, seinen Aufenthalt öfters wechseln. Ende der vierziger Jahre begann er den „Prophet" zu componiren; diese anhaltende Geistesthätigkeit erforderte ganz ungetheilte Zeit und bewog ihn, sich dem Berliner Leben noch mehr zu entziehen. Der König war und blieb ihm stets freundschaftlich gewogen, beehrte ihn

mit Einladungen, sobald er nach Berlin kam, hätte es aber lieber gesehen, wenn der berühmte Meister sich dauernder hätte fesseln lassen. Das ging nicht, — Meyerbeer mußte wandern wie die Zugvögel. Paris, Wien, Ems, Spaa und noch einige andere Lieblingsorte wurden besucht; dann kam er einige Monate nach Berlin, um wieder — nach Paris zurückzukehren. Denn auch der „Prophet“ und alle nachfolgenden Opern mußten, wie „Robert“ und die „Hugenotten“, in Paris erst über die Bühne gehen. — Darüber ist er ebenfalls sehr heftig getadelt worden, d. h. nur in Deutschland.

Man hat dies als Politik und Speculation bezeichnet, gesagt und geschrieben: er lasse seine Werke deshalb zuerst in Paris aufführen, weil das dortige Publikum durch Sinnenreiz, kostbare Costüme, wundervolle Maschinerie, Decoration und hauptsächlich — durch Freibillets leichter zu bestechen sei, als der ehrliche Deutsche.

Ich muß hierauf nochmals bemerken, besäßen jene Werke nicht einen hohen Geistesgehalt, so würden alle gerügten Künste und Sinnenreize nicht deren Wanderung um die Welt bewirken und solange Lebensdauer sichern, als sie bisher genossen. Hätte sich das Publikum an Decorationen, Costümen und an den Wundern der Maschinerie satt gesehen, so würden sie ad Acta gelegt werden und wie so viele Producte im Staube der Bibliotheken vergraben bleiben. Sie müssen also Lebenselemente in sich bergen, welche noch heute bewirken, daß sich das Publikum aller Weltgegenden daran

erfreut und begeistert. Das sollten jene Tadler wenigstens muthmaßen. Studiren sie aber die Partitur, wenn sie die nöthigen Kenntnisse dazu haben, so werden sie allerdings den hohen Geistesgehalt finden, der die Werke beseelt und ihnen Unsterblichkeit sichert; sie werden einen Reichthum der herrlichsten Ideen nebst ausgezeichneter psychologischer Charakteristik und eine wahrhafte Virtuosität in der Behandlung des Orchesters und aller theatralischen Mittel gewahren. Kurz gesagt, sie entdecken das darin waltende Lebenselement, was alle Geister und Herzen so mächtig ergreift und zum Beifall enthusiasmirt. — Ueber den Grund, weshalb Meyerbeer alle seine spätern Opern zuerst in Paris über die Bühne gehen ließ, gebe ich folgende Mittheilung, die ich gelegentlich aus seinem Munde vernahm. Es war bei einer Unterredung im Jahre 1856. — Auch ich befrug ihn über das „Warum" dieser Thatsache. Darauf entgegnete er mir wörtlich:

„In Paris hat man stets das ausgezeichnetste Sängerpersonal und vortrefflichste Orchester der Welt. Berlin und Wien besitzen zwar ebenfalls Sänger, Sängerinnen und Orchester ersten Rangs, aber die französischen Künstler spielen feuriger, erregen größern Enthusiasmus und bewirken hierdurch leichter einen günstigen Erfolg als unsere phlegmatischen Landsleute. Jedoch würde mich dies nicht allein bewegen, meine Opern zuerst in Paris über die Bühne gehen zu lassen, wenn ich nicht einen andern bedeutenden Factor mit in Rechnung ziehen müßte.

Schon das Factum, daß eine Oper, welche in Paris gefällt, die Runde um die Welt macht, könnte einen Componisten zur Bevorzugung jener Stadt bewegen; sie ist immer noch für alle Völker in vieler Hinsicht tonangebend. Aber auch das ist nicht der Hauptgrund. Das mich bestimmende Motiv liegt in dem, Verhalten des französischen Volks und der Kritiker einem neuen Werke gegenüber.

Geht in Paris eine Oper, ein Schauspiel über die Bühne, so erfreut man sich an den Schönheiten und lobt alle gelungenen Partien. Die Schwächen ignorirt man, oder bespricht sie schonend. Selbst ganz geringen Producten wird aufmunternder Beifall zu Theil, wenn sie nur einige Vorzüge, nur einige interessante Scenen enthalten. Ein Werk der Mittelgattung wird stets sehr lobend aufgenommen, selten erhebt sich über dessen Schwächen eine tadelnde Stimme in der Kritik; das Publikum denkt gar nicht an Tadel, sondern klatscht nur Beifall. Erscheint aber ein Meisterwerk in irgend einer Kunstgattung, da will der Applaus kein Ende nehmen, da applaudirt man nicht blos im Parterre, auf der Galerie, sondern in allen Logen höchsten Rangs. Und die Kritiker — stimmen mit ein. Keiner wagt ein tadelndes Wort, kein einziger sucht irgend eine Schwäche, einen Mangel aufzuspüren; und hätte man irgend eine kleine Schattenseite entdeckt, so würde sie gar nicht erwähnt werden. An einem solchen Opus, woran sich das ganze Publikum enthusiasmirt, eine kleine Schwäche, eine fallengelassene

Masche rügen zu wollen, würde als ein großes Vergehen geahndet werden. Das Publikum spräche den Bann über einen solchen Kunstrichter aus, der eine fehlerhafte Mantelfalte, einen unechten Reim oder Vorstöße gegen das Metrum öffentlich tadelte.

Ganz anders in Deutschland.

Hier verhält sich das Publikum selbst dem anerkannten großen Meisterwerken gegenüber ziemlich lau, läßt sich durch die gelungenste Aufführung nicht zu überschwenglichem Beifall hinreißen. Das Applaudissement geht stets nur von einem Theil der Zuschauer aus, vom Parterre und den Gallerien; die Ranglogen sind zu vornehm zum Applaudiren; Beifall zu klatschen, ist ganz gegen den feinen Ton, selbst wenn das Werk nebst der vollkommensten Darstellung dazu enthusiasmirte. Solch' stürmische Applaudissements und Ueberschüttung der Dichter und Darsteller mit Blumen, Kränzen und andern Ehrenzeichen, wie sie in Frankreich alle Tage vorkommen, ereignen sich in Deutschland nur äußerst selten. Die günstige Aufnahme, der lebhafte Beifall trägt aber sehr wesentlich zu dessen Verbreitung mit bei.

Was die Kritiker betrifft, so bietet ein großer Theil derselben eine noch betrübendere Erscheinung dar als das Publikum. Während die französischen Kunstrichter stets nur das Lobenswürdige des Werks rühmend besprechen, alles Schöne und Gelungene aufmunternd preisen, die Schattenseiten, kleinen Verstöße ignoriren oder nur schonend tadeln, währenddem beschäftigen sich viele deutsche Kritiker nur damit, Fehler und

Schwächen aufzuspüren und den Autor zu schulmeistern, als hätten sie Quintaner vor sich. Poetische Licenzen werden als Verstöße gegen die Regeln betrachtet; Stimmenverdoppelungen als falsche Quinten und Octaven ausgeschrien und wo man keine Schwächen findet, dichtet man sie hinein. Selbst in den vollkommensten Werken unserer größten Meister muß man dergleichen auffinden. Das Hauptthema vieler Kritiker ist, diese wirklichen oder vermeinten Schattenseiten recht lang und breit zu besprechen und den Autor wie einen Schulknaben herunter zu machen, der noch Viel, sehr Viel zu lernen habe. Anstatt die Schönheiten, die gelungenen Partien, überhaupt den Geistesgehalt des Werks darzulegen und dem Publikum zum bessern Verständniß zu erklären, ergeht man sich nur in Aufzählung wirklicher oder vermeinter Schwächen. Das Schöne und Vollkommene wird nur nebenbei erwähnt, manche berühren es gar nicht.

Der Kunstkritiker würde sich nicht für weise und kenntnißreich halten, der auch in dem größten Werke nicht einige Fehler fände. Es gilt für geistreich, Mängel und Schwächen aufzuspüren.

Das sind die Schattenseiten unseres Kunstlebens; darin habe ich früher viel bittere Erfahrungen gemacht. Sie sind der Verbreitung und günstigen Aufnahme eines Werks sehr hinderlich, bewirken sogar eine Gleichgültigkeit und Mißstimmung im darstellenden Personal, was die Vollkommenheit der Leistung sehr beeinträchtigt. Wo Sänger und Orchester nicht mit größter Lust

und Liebe, nicht mit feuriger Begeisterung spielen, da ist keine vollkommene Aufführung möglich, welche das ganze Publikum zu großem Enthusiasmus zu beleben vermöchte. Gegenwärtig habe ich zwar nicht mehr so zahlreiche und heftige Angriffe in Deutschland zu erleiden als früher, der größte Theil des Publikums nimmt meine Werke günstig auf; auch könnte ich mit den Berliner und Wiener Künstlern recht gut eine erste Aufführung versuchen; da aber Scribe meine Texte in französischer Sprache dichtet und ich sie darin componire, so ist mir die französische Bühne die allernächst liegende zur ersten Darstellung". —

Das waren die Gründe, welche mir Meyerbeer im November des Jahres 1856 darlegte und die ich ziemlich wortgetreu wiedergegeben habe. In jener Periode durchlebte er die Wintermonate in Berlin, dirigirte zuweilen ein Hofconzert, was selten geschah, denn der König war damals schon etwas kränklich, versank zu Zeiten in Apathie. Meyerbeer hatte demnach seine ganze Zeit für sich zur Verfügung.

Des Morgens componirte und studirte er bis Nachmittag 2 Uhr, dann machte er eine kleine Promenade im Thiergarten. Seine Besuche empfing er gewöhnlich gegen 3 Uhr, und um 4, gegen 5 Uhr aß er zu Mittag. Abends besuchte er Conzert und Theater. Die Quartett- und Triosoiréen der dortigen ausgezeichneten Künstler versäumte er niemals; ebenso wenig die Conzerte ersten Rangs, mochten sie von Berliner oder von durchreisenden Künstlern gegeben werden. Wäh-

rend der Musik hörte er sehr aufmerksam und verfolgte den Geist des Tonstücks, in den Zwischenpausen unterhielt er sich mit seinen Bekannten und dem ihm zunächst Sitzenden. Sein Logis am Pariser Platze Nro. 6, ist mit eine der schönsten Wohnungen Berlins. Er bewohnte mit seiner Familie die zweite Etage des großen Hauses ganz allein. Wohn- und Visitenzimmer haben die Aussicht auf den großen schönen Pariserplatz am Brandenburger Thor. Zahlreiche andere Wohn- und Schlafzimmer liegen nach dem Thiergarten zu und gewähren die reizendste Aussicht auf diese schöne Parkanlage. Sein kleines Studir- und Arbeitszimmer liegt am äußersten Ende rechts des nach dem Thiergarten stehenden Hauses. Mithin war er von dem rollenden Wagengeräusch und anderem Lärm befreit, hatte die herrlichste Aussicht über den ganzen Thiergarten, frische Luft und Sonnenschein und im Frühjahr und Sommer ein herrliches Grün.

Wie ich schon früher bemerkte, war Meyerbeer von Charakter ein durch und durch human gebildeter Mensch. Edel und wohldenkend, spendete er allerdings Hülfe an Hülfsbedürftige, aber nicht aus der Absicht, seine Werke loben und Beifall klatschen zu lassen, sondern weil Wohlthätigkeit gegen alle Glaubensgenossen eine Erbtugend der Meyerbeer'schen Familie ist. Das weiß ganz Berlin und Paris, weiß die Welt. In seinem Umgang war er sehr bescheiden und fein höflich. Er prahlte nicht mit seinen Leistungen, stellte sie nicht über alle andern Producte, war sich aber ih-

res Werths bewußt. Am allerwenigsten tadelte er die Werke anderer Componisten, selbst nicht einmal die seiner größten Gegner.

Richard Wagner hat ihn in seinen Schriften, ganz besonders in: „Die Kunst und die Revolution", sehr heftig angegriffen und sogar ziemlich grob geschmäht. Meyerbeer ließ aber niemals eine tadelnde Bemerkung über Wagner und dessen Angriffe fallen; tadelte weder seine Werke, noch seine Bestrebungen überhaupt. Da ich gern ein Urtheil von ihm über Wagner's Zukunftsdrama haben wollte, lenkte ich fast in jeder Unterredung das Gespräch auf ihn. Seine Ansicht ging darauf hinaus, daß man Jeden auf seiner Bahn gewähren lassen müsse. „Wagner habe allerdings ein hohes Ideal, das er zu verwirklichen bestrebt sei; in wie weit ihm dies mit seinen Werken gelänge, oder schon gelungen sei, darüber werde wohl die Zukunft entscheiden. Mit Wagners Prinzipien könne er sich nicht ganz einverstanden erklären". Näher und specieller sprach er sich über dessen Werke nicht aus. Kam ich auf Wagner's Angriffe zu sprechen und bemerkte, daß es nicht der rechte Weg sei, sich und seine Werke durch Schmähung anderer zu empfehlen, so lenkte er die Unterredung geschickt auf einen andern Gegenstand. Dabei zollte er aber seinem Gegner, oder vielmehr dessen Genialität die größte Hochachtung und Anerkennung. —

Hinsichtlich der Tafelgenüsse war Meyerbeer mäßig. Er liebte delicate Speisen, feine Weine, und „seine Mittel erlaubten ihm das"; vermöge seines Reich-

thums konnte er sich die seltensten Delicatessen der Welt verschaffen, aber zu große Vorliebe oder wohl gar Ueberladung, Schwelgerei war bei ihm ganz unmöglich. Er trank sein Gläschen Wein und belebte das Gespräch durch Heiterkeit; jedoch ein Räuschchen wird wohl Niemand an ihm bemerkt haben. Die Geistesgenüsse standen ihm Zeit seines ganzen Lebens höher, viel höher als die physischen; daher konnte er diese niemals in Uebermaaß lieben, sich am allerwenigsten darin berauschen. —

Was man so von Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten über pikante Zerstreutheit redet und in Anekdoten der Welt kund thut, läßt sich von Meyerbeer nicht berichten. Während er studirte, componirte, überhaupt während der Arbeitszeit, wo man in sich vertieft ist und die Welt vergißt, empfing er keine Besuche, konnte ihn Niemand sehen, am allerwenigsten sprechen. Jeder Besucher, mochte er heißen wie er wollte, der höchsten Aristokratie oder dem Künstlerstande angehören, mußte sich erst anmelden lassen, dann ward ihm die Zeit des Empfangs bestimmt. Darüber kann und darf man Meyerbeer nicht zürnen, denn er ward zu sehr von Leuten aller Gesellschaftsklassen überlaufen.

Die Besucher empfing er also stets erst, wenn er sich aus dem Reich der Ideen wieder der wirklichen Welt zugewandt und nicht mehr in seinem Gedankenleben versunken war. Man traf ihn nicht im Schlafrock mit der Feder in der Hand oder hinterm Ohr wie die meisten Componisten, Schriftsteller und Dich-

ter, sondern im wohlsitzenden feinen Rock, überhaupt mit vollständiger Toilette. Da war nun keine Zerstreutheit, Insichversunkensein an ihm zu bemerken, sondern lauter feine Aufmerksamkeit. Oftmals begegnete ich ihm im Thiergarten, wo doch jeder Gelehrte, Componist und Poet sich seinen Gedanken überläßt und in den Ideen lebt, mit denen er sich eben beschäftigt; aber auch da erschallte schon zwanzig Schritte entfernt seine Stimme zu mir; er begrüßte mich in einer Entfernung, wo ich ihn noch gar nicht erkannte. —

Auch in seinen Correspondenzen habe ich niemals Zerstreutheit wahrgenommen. Er schrieb übrigens nur äußerst selten Briefe, sondern dictirte sie seinem Secretair und unterzeichnete dann seinen Namen. Nur ein einziger curioser Fall ereignete sich einstmals. Ich empfing ein Schreiben von ihm, dessen Inhalt zu meinem Erstaunen an den Conzertmeister Müller in Braunschweig gerichtet war. Ich sandte den Brief sogleich zurück und empfing dann den mir zugedachten mit der Bemerkung, „das Versehen sei durch Verwechselung der Couverts begangen worden.“

Ende der fünfziger Jahre, als der Kunst und Wissenschaft liebende Monarch von jener traurigen Krankheit schwer heimgesucht ward, verstummten die Hoffestlichkeiten; Meyerbeer hatte also äußerst selten, nur bei Anwesenheit hoher Gäste ein Hofconzert zu dirigiren. Da auch kein persönlicher Verkehr zwischen ihm und dem König mehr stattfand, so lebte er noch weniger in Berlin als früher. Im Winter war Pa-

ris und im Sommer Spaa sein Lieblingsaufenthalt. Von da machte er Ausflüge nach Wien, London und anderen Städten, verweilte einige Wochen dort, um dann wieder nach Paris zurückzukehren. Und als anfangs der sechziger Jahre die Armeereorganisation, das Budget und die Verfassungsfrage fast alle Gemüther in Spannung versetzte, als der beklagenswerthe Conflikt ausbrach und Kunst und Wissenschaft ganz in den Hintergrund gedrängt wurden, da fühlte sich Meyerbeer noch weniger behaglich in Berlin, demzufolge verweilte er nur einige Monate des Jahres dort; stehendes Hauptquartier war und blieb sein geliebtes Paris, die Wiege seines Ruhms und seiner Ehre. Von der Seine aus waren seine Opern in alle Welt gezogen, Paris hatte seine hohe Genialität zuerst anerkannt und allen Völkern der Erde verkündet; kein Wunder also, daß er diese Metropole hauptsächlich bevorzugte, abgesehen von den Kunstgenüssen und geselligen Vergnügungen, die sie in reichlichem Maße darbietet.

So fügte es denn auch das Schicksal, daß ihn Ende April des Jahres 1864 ein Unwohlsein in Paris überfiel, das sein Leben schon nach 8 Tagen beendete. So starb er am 2. Mai in der Wiege seines Ruhms und seiner Ehre. Nur zwei Töchter und sein Neffe Julius Beer standen an seinem Sterbebett.

Seine Familie ließ den Leichnam nach Berlin holen, um ihn in der Gruft seiner Väter der ewigen Ruhe zu übergeben Am 6. Mai, mittags gegen 1 Uhr, verließ der Trauerzug die Rue Montaigne, um

den Sarg auf die Nordbahn zu führen, von wo aus er nach Berlin transportirt wurde. Der reich dekorirte Leichenwagen wurde von 6 Pferden gezogen. Die Zipfel des Leichentuchs wurden getragen von dem greisen Auber, gegenwärtig Direktor des Pariser Conservatoriums, Marschall Magnan, Marschall Vaillant, Minister des Kaiserlichen Hauses und vom Grafen Goltz, dem dortigen preußischen Gesandten. Deputationen fast aller Institute, des Conservatoriums, der großen Oper, des Comitées dramatischer Dichter und Componisten, der Association musikalischer und dramatischer Künstler, der komischen Oper u. A. folgten dem Trauerzuge. Vier Compagnien Nationalgarde erwiesen ihm militairische Ehren. Viele Trauerwagen nebst einer großen Menge Fußgänger bildeten ein unzählbares Trauergefolge. Längs der elyseischen Felder bis zur Eisenbahn waren drei Militair-Musikchöre aufgestellt, welche Trauermärsche spielten, als sich der Zug vorüber bewegte. Der Bahnhof war ebenfalls mit Trauergewändern und Kränzen dekorirt. Hier wurden Beileidsadressen überreicht von M. de Saint-Georges, Präsident der Societät dramatischer Autoren, Beulé, Mitglied des Instituts, Perrin, Direktor der Oper, Baron Taylor, Theophile Gautier, Hektor Berlioz und v. A. Ein Extrazug führte den todten Meister in seine Geburtsstadt. In Berlin war das Begräbniß ebenfalls sehr feierlich.

Die letzte Lebensperiode Meyerbeer's war, wie schon gesagt, überreich an Ehren und Beifallsbezeu-

gungen. Viele artistische und wissenschaftliche Institute ernannten ihn zum Ehrenmitglied und fast alle Monarchen Europas dekorirten ihn mit den höchsten Orden. Damit hätte er die ganze Brust behängen können, trug aber keine, oder nur äußerst selten bei Hoffestlichkeiten. Er betrachtete dergleichen Auszeichnungen nicht geringschätzig, konnte aber auch nicht damit prahlen.

So ward denn seine dornenvolle Künstlerlaufbahn in der letzten Lebensperiode mit den Lorbeeren des Ruhms geschmückt und sein tiefverwundetes Herz durch diesen Balsam wieder geheilt.

Er hat ein ziemlich hohes Alter erreicht, starb wenige Monate vor seinem 73. Lebensjahre und ward auch hierin vom Schicksal begünstigt. Mozart, Cimorosa, Weber, Herold, Bellini, Mendelssohn und noch zahlreiche andere Künstler und Dichter starben vor dem 40. Jahre. Wäre Meyerbeer ebenfalls so früh von uns geschieden, so hätten wir die Mehrzahl seiner epochemachenden Werke nicht bekommen. Vor seinem 40. Jahre, also vor 1831, hatte er die „Hugenotten", den „Prophet" und alle nachfolgenden Opern noch nicht componirt. Ihm war es beschieden, seine hohen Geistesfähigkeiten erst im reifen Mannesalter zu entfalten. Jene früh verblichenen Meister erzeugten schöne Jugendblüthen, Meyerbeer gab uns die Früchte des denkenden Mannes. Ehren wir ihn, wie ihn das Ausland geehrt; er ist einer der Würdigsten in der Ruhmeshalle unserer Culturgeschichte!

Ich sage absichtlich in der Culturgeschichte, also nicht blos in der Kunstgeschichte: denn durch seine großen Werke hat er den weltgeschichtlichen Entwickelungsgang der Geistescultur sehr wesentlich mit befördert. Er schrieb und schilderte Welt- und Culturgeschichte in Tönen, ließ die Thaten der Vorzeit mit Musikbegleitung an uns vorüberziehen. Seine großen dramatischen Opern müssen demnach als hohe Produkte der Geistescultur betrachtet und ehrend gewürdigt werden. Uebergipfelt, in Schatten gestellt sind sie bis jetzt noch nicht; noch kein Tondichter der Neuzeit hat durch seine Werke die Meyerbeer'schen in den Hintergrund gedrängt. Der hohe Geistesgehalt, der Ideenreichthum, die sprudelnde Jugendfrische nebst der Reife des klar denkenden Mannes, die allbeherrschende Macht über sämmtliche Vokal- und Instrumentalmittel und die logische Verwendung aller dieser Mittel zu höhern dramatischen Zwecken, — diese geistigen Eigenschaften sind es, wodurch sich der Meister den Ruhm der Welt erobert hat. Und als er mit Orden, Titeln, mit allen Ehren der Welt geschmückt dastand, blieb er der fein höfliche, bescheidene Mann, der wohl keiner einzigen Person ein beleidigendes Wort gesagt hat. Alle die ihn kannten, persönlich mit ihm in Berührung gekommen waren, liebten ihn als einen humanen, fein gebildeten Weltmann und bescheidenen Künstler. Seines Werthes war er sich wohl bewußt, die hohe Stellung seiner Werke in der Kunstgeschichte und Entwicklung der Oper zum handelnden Drama, wollte er stets

gewürdigt wissen; aber niemals brachte er im geselligen Verkehr den weltberühmten Componisten zum Vorschein, am allerwenigsten sprach er sich geringschätzig über die Werke Anderer aus. Er hatte sich also nicht blos zum großen Tondichter, sondern auch zu einem edlen Menschen gebildet. Als Kind trat er in die Atmosphäre geistiger Bildung und Geistesgenüsse waren seine Erholung, sie blieben sein wahres Lebenselement bis ans Ende seiner Tage. Die Zeit in eiteln Vergnügungen zu verlungern, war ihm während seines ganzen Lebens unmöglich. Componirte er nicht, so studirte er, oder las die Dichter und Schriftsteller aller Länder. Wissenschaft, Poesie, Musik und bildende Kunst nahmen seine ganze Tageszeit in Anspruch. In ihnen lebte und webte er, sie waren seine Vergnügungen und seine Erholung. So lebte er mehr in der Ideenwelt, als in der Wirklichkeit, blieb aber niemals der prosaischen Welt den ihr gebührenden Tribut schuldig. Er war höflich und bescheiden gegen Jedermann, ganz gleich, ob hoch, oder niedrig gestellt. Die feine Höflichkeit, welche er Kaisern und Königen gegenüber beobachtete, ließ er auch dem ärmsten Künstler zu Theil werden. Das war das Leben und Wirken eines Mannes, den wir mit Stolz in die Walhalla der deutschen Denker und Dichter stellen müssen. Edel gelebt und segensreich gewirkt, starb er an der Stufe des Greisenalters; seine Werke werden noch lange Zeit alle Menschenherzen erfreuen und zu neuen Werken und Thaten begeistern. Wären ihm noch einige Jahre vergönnt

gewesen, so würde er uns wieder mit einer großen Oper erfreut haben, denn er beschäftigte sich in seinen letzten Lebenstagen sehr eifrig mit verschiedenen Sujets. Episoden aus der Hohenstaufengeschichte und der großen französischen Revolution waren ihm von einigen Dichtern zur Bearbeitung vorgeschlagen worden; er sann und durchdachte selbst alle Phasen der Weltgeschichte, denn nur einen solchen Stoff wollte er wählen; jedoch mitten in seinen Plänen und Hoffnungen überraschte ihn der Tod.

Ich habe ausführlich dargelegt, in welch' hohem Grade sein Aufenthalt in fremden Ländern bildend auf seinen Geist einwirkte, seine Individualität an Ideen bereicherte und ihn hierdurch befähigte, das Gefühls- und Gedankenleben der Menschheit zu schildern. Daß auch Meyerbeer diesen Bildungsprozeß als „sehr wesentlich in seiner Geistesentwicklung" erkannte, beweist sein Testament, worin er „zehn Tausend Thaler zu einer Stiftung für junge Tonkünstler als Stipendium zu einer Kunstreise nach Paris, Italien und durch Deutschland" ausgesetzt hat.

Zu andern Kunstzwecken vermachte er noch:

1) 10,000 Francs der Société des auteurs et compositeurs dramatiques in Paris;
2) 10,000 Francs der Association des artistes musiciens in Paris;
3) 300 Thaler der Krankenkasse des Berliner Tonkünstlervereins;
4) 500 Thaler dem Louisenstift in Berlin;

5) 1000 Thaler dem jüdischen Krankenhause in Berlin;

6) 1000 Thaler dem Auerbach'schen Waisenhause in Berlin.

Seine hinterlassenen Millionen hat er sehr sorgfältig an seine Familienglieder testamentarisch vertheilt.

Bei einem solchen Reichthum wäre es unverantlich gewesen, wenn er nicht Künstler und Schriftsteller unterstützt hätte. Absurd ist es, ihm dies zum Vorwurf machen zu wollen. Im Gegentheil, man muß es rügen, daß er in dieser Hinsicht nicht freigebiger gewesen ist; denn als Millionär konnte er viel reichlicher spenden, als er in Wirklichkeit gethan hat. —

Höchst interessant und erwünscht wird es zahlreichen Lesern sein, Meyerbeers Ansichten über Kunst und Poesie, hauptsächlich über die Oper kennen zu lernen. Obgleich dies schon durch meine Charakteristik seines Bildungsgangs und der darin angeführten Unterredungen zum Theil geschehen ist, so werden einige seiner Briefe dennoch ein helleres Licht über seine Kunstansicht und schöpferische Thätigkeit geben. —

Berlin, 25. April 1851.

Hochgeehrter Herr!

Entschuldigen Sie, daß ich Sie so lange auf Antwort habe warten lassen.

Ihre Abhandlung in der Berliner Musikzeitung (Grundriß einer Geschichte des Ideals in der Tonkunst, 1850) habe ich mit großem Interesse gelesen und mich sehr gefreut, daß Sie der Tonkunst eine so

hohe und wichtige Stellung in der Weltgeschichte anweisen. Ihre historische Auffassung war mir ganz neu; ich erinnere mich nicht, eine ähnliche Darstellung gelesen zu haben. Jede Zeit, jedes Volk hat seine Ideale in der Philosophie, Religion, Poesie und somit auch in der Kunst. Soll die Musik leer ausgehen! — nichts weiter sein, als eine Erzeugung schöner Melodien zum allgemeinen Amusement! — Unmöglich. Auch in den klassischen Werken der Tonkunst manifestirt sich ein Geistesgehalt, der durch den Culturzustand und durch das geistige Leben des Volks dictirt wird. Sie haben recht klar dargelegt, wie der Geist des Volks, z. B. die katholische und protestantische Glaubensanschauung und das kirchliche Leben während der Reformationszeit in den Werken der katholischen und protestantischen Kirchencomponisten zum Ausdruck, zur charakteristischen Darstellung gekommen ist. Höre ich die Werke von Palestrina, Leo u. A., so werde ich allerdings sogleich in den katholischen Cultus und das religiöse Leben der Italiener versetzt; während Bach und Händel mir das Lutherthum mit seiner Verstandesrichtung in Glaubenssachen repräsentiren. Ihre Worte waren mir aus dem Herzen geschrieben.

Ebenso stimme ich mit Ihrer Ansicht und Darstellung des klassischen und romantischen Zeitalters der Tonkunst überein. Sie haben den charakteristischen Unterschied der Classiker und Romantiker sehr gut gekennzeichnet. Nur eine Stelle ist mir aufgefallen und unverständlich geblieben.

Sie stellen Haydn und vorzugsweise Mozart als Hauptrepräsentanten der klassischen Periode auf, was ganz richtig ist. Sie schildern das heitere, naive Geistesleben jener Zeit, das hauptsächlich in den Werken dieser beiden Tondichter zum Ausdruck gelangt sei. Nun kommen Sie auf die Neuzeit, schildern das Ringen und Streben, das vertieftere Gefühlsleben und den viel und weitumfassendern Geisteshorizont unserer Generation und legen dar, daß sich dieses tiefere und reichere Seelenleben auch in den Werken der neuen Componisten manifestirt, daß der Geist der Neuzeit, ganz besonders die Oper zum großen handelnden Drama gestaltet habe. Dabei erweisen Sie mir die Ehre, mich mit „Mozart" an die Spitze dieser Periode zu stellen, was mich sehr befremdet. Mozart kann doch nicht Klassiker und Romantiker, nicht Hauptrepräsentant des klassischen und romantischen Zeitalters zugleich sein! Darin liegt ja ein Widerspruch, verehrter Herr. Im Uebrigen stimme ich vollkommen mit allen Ihren Ansichten überein und habe mich über die begeisterte Darstellung recht gefreut.

Genehmigen Sie die Versicherung der vorzüglichsten Hochachtung von Ihrem

ganz ergebensten

Meyerbeer.*)

---

*) Anmerk. Meine Antwort auf vorstehenden Brief habe ich nicht mehr, erinnere mich aber des Inhalts noch vollkommen, denn ich berichtigte den von Meyerbeer gerügten Widerspruch, der zu widersinnig ist, um übergangen zu werden.

Paris, 12. Dezember 1852.

P. P.

Sie fragen mich, ob ich nicht auch Neigung gehabt, wie Mendelssohn, antike Tragödien, z. B. des Sophoklos, in Musik zu setzen.

Ich sage einfach: nein, dergleichen Werke und Sujets liegen unserm Zeitgeiste zu fern und eignen sich nicht für unsre heutige Musik. Ob Mendelssohn die „Antigone" aus Neigung, mit Lust und Liebe componirt hat, weiß ich nicht, möchte es bezweifeln. Soviel steht fest, er hat auf Wunsch des Königs die Musik dazu geschrieben.

Der König, ein Verehrer der antiken und moder-

In der besprochenen Abhandlung ist, wie sich von selbst versteht, Mozart als Hauptrepräsentant der Klassiker gekennzeichnet. Leider fand ich selbst zu meinem größten Erstaunen ihn auch wieder an die Spitze der modernen Tonkunst gestellt; so daß demnach Mozart und Meyerbeer die Hauptrepräsentanten der Neuzeit wären. Mozart sollte demzufolge Klassiker und Romantiker zugleich sein, allerdings ein großer Widerspruch, welcher durch einen Druckfehler, oder durch eine Grille des Setzers entstanden ist. Ich wohnte damals nicht in Berlin und ist mir der Correcturbogen der Abhandlung nicht zugeschickt worden. Daher der große, sinnentstellende Irrthum. Ich habe nämlich Meyerbeer und Richard Wagner als Hauptrepräsentanten der modernen Tonkunst und vorzugsweise des musikalischen Dramas aufgestellt. Anstatt R. Wagner, war Mozart gesetzt worden; und da der Gedanke nicht noch einmal ausgesprochen wurde, so konnte der Leser nicht leicht errathen, daß es anstatt Mozart: R. Wagner heißen solle. —

nen Kunst, liebt die klassischen Werke aller Völker aus allen Zeiten und möchte gern die griechische Tragödie rehabilitiren. Als er mich 1842 zum General-Musik-director ernannte und ich dadurch in ein näheres Verhältniß zum Hofe kam, sprach er sehr oft von der Rehabilitirung des antiken Dramas und welche großartige Wirkung eine Tragödie des „Aeschylos" oder des „Sophokles" mit moderner Musik hervorbringen würde, wie z. B. Mendelsohn's „Antigone".

Ich ahnte wohl, daß er in mir die Neigung hervorrufen wollte, eine solche zu componiren und aufführen zu lassen. Ich bemerkte, daß sich die Verse und das Metrum des Sophokles nicht gut in Musik setzen lassen, daß sie nicht sangbar seien und sich nicht einmal gut für unsere heutige Recitativform eigneten. Auch würden sie dem großen Publikum, das weder in der Geschichte, noch in der Literatur hinreichend bewandert ist, keinen Genuß gewähren; es würde sich langweiligen, denn das von den griechischen Tragikern behandelte Sagengebiet und der hellenische Göttercultus lägen zu fern und hätten für die große Menge, deren Beifall man doch auch achten müsse, kein Interesse mehr, wie es die Aufnahme der Mendelssohn'schen „Antigone" bewiesen. Der König erwiederte, daß man dergleichen Werke für das gebildete Publikum, für die Verehrer der Klassiker schreiben müsse und daß einige Umgestaltungen der Verse das Componiren derselben erleichtern würden, ohne die Tragödie selbst zu beeinträchtigen. Diese Möglichkeit gab ich zu, erbot mich

aber nicht, eine in Musik zu setzen. Er brach ab und lenkte das Gespräch auf ein ander Thema. Bald darauf ward ich zur königlichen Tafel befohlen. Zu meinem Erstaunen fand ich, daß ich der einzige Gast war. Der König erwies mir die höchste Ehre, wie er sie nur Monarchen zu Theil werden läßt. Er befand sich in heiterer Stimmung und erschloß sein reiches Wissen auf allen Gebieten der Literatur und Kunst. Sein attischer Witz und sarkastischer Spott über manche unerfreuliche Erscheinung in Kunst und Wissenschaft war höchst amusant. Und so kam das Thema wieder auf die alten Griechen und seinen Lieblingsdichter Sophokles. Denn von keinem hellenischen Dichter spricht er soviel und mit solcher Begeisterung, wie von Sophokles. Das Componiren der Chöre würde eine erhabene Wirkung hervorbringen und die vielen tiefergreifenden lyrischen Stellen böten hinreichend Gelegenheit zu schöner Melodik. — So redete er zu mir und frug dann, ob ich nicht durch diese klassischen Werke zum Componiren derselben animirt würde; es seien doch die erhabensten, würdigsten Texte, wie sie kein Dichter der Gegenwart zu schreiben vermöge. Hätten sie damals in Griechenland durch die noch sehr unvollkommene Musik die großartigsten Wirkungen erzeugt, so müßten sie heute durch unsere vollendetere Tonkunst noch tief ergreifender auf das Publikum wirken.

Ich machte meine wiederholt ausgesprochenen Bedenken abermals geltend; die griechische Sagenwelt mit ihrem ganzen Götterstaat liege dem großen Publikum

zu fern, gewähre nicht mehr das hohe Interesse wie damals, wo dergleichen Schicksalstragödien den Lebensnerv des Volks berührten, und, was die Hauptsache, ohne totale Umgestaltung — wodurch aber deren klassische Form zerstört würde — könnte man gar keine Musik dazu schreiben.

Darauf entgegnete er mir nichts, schien aber sichtlich verstimmt zu sein und lenkte das Gespräch auf andere Gegenstände. Ich glaube, er hat es mir nie wieder vergessen, daß ich mich nicht zum Componiren einer antiken Tragödie bewogen fühlen konnte.

Genehmigen Sie die Versichrung meiner vollkommensten Hochachtung ꝛc.

Meyerbeer.*)

Berlin, 17. November 1854.

Hochgeehrter Herr!

Ihr freundliches Schreiben vom 10. d. M. habe ich empfangen und mich sehr gefreut, daß Sie in Berlin angekommen sind. Sie werden hier mehr Kunstgenüsse und reichlicheres Material für Ihren Geist finden als in . . . —

Ueberhäufte Geschäfte erlaubten mir erst heute die Beantwortung Ihres Briefes. Es wird mir ebenfalls sehr erwünscht sein, Sie persönlich kennen zu lernen und bitte ich Sie daher, mich heute Mittag gegen 3 Uhr zu besuchen.

*) Anmerk. Meyerbeer hat dennoch einige Chöre des „Aeschylos“ begonnen, aber nicht vollendet.

Genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung von

Ihrem

ganz ergebensten
Meyerbeer.

Von dieser Zeit an datirt meine persönliche Bekanntschaft mit Meyerbeer. Ich hatte ihn — wie aus dem Briefe ersichtlich — schriftlich um die Erlaubniß gebeten, ihn besuchen zu dürfen. Seiner Einladung zufolge begab ich mich in seine Wohnung. Es entspann sich ein solch lebhafter Discours zwischen uns über Kunst und Wissenschaft, daß diese erste Unterredung eine volle Stunde währte. Seitdem beehrte er mich öfters mit Einladungen, wo dann über nichts anderes als über Theater, Musik, Poesie und bildende Kunst gesprochen wurde. Auch trafen wir uns fast regelmäßig in Soiréen, Conzerten und andern Cirkeln, wo musicirt und discutirt ward; ebenso auf Promenaden im Thiergarten, wie ich schon früher erwähnt habe. —

Berlin, den 15. Februar 1855.

Hochgeehrter Herr!

Soeben habe ich Ihren Artikel: „die Parteien in der Musik" (in Nro. 6 und 7 der Berliner Musikzeitung 1855) gelesen und mich sehr gefreut, daß Sie die verschiedenen Kunstansichten und Standpunkte gewisser Leute charakterisirt haben. Ich könnte Ihnen einen kenntnißreichen Mann nahmhaft machen, der den Ver-

fall der Tonkunst sogar schon von Mozart an datirt und das klassische Zeitalter nur durch die Werke eines Palestrina, Leo u. a. repräsentirt findet. (Meyerbeer hat ihn mir später genannt: es war der General von Radowitz).

So verschiedenartig sind die Ansichten, und doch glaubt Jeder Recht zu haben und sieht mit Geringschätzung auf die armen Sünder, welche sich an den sündhaften Werken der Neuzeit erfreuen.

Wenn Sie alte Kirchenwerke höchst vollendet aufgeführt hören wollen, so versäumen Sie die Concerte des Domchors nicht. Er hat nicht seines Gleichen, selbst die päpstliche Capelle steht ihm nach. Außerdem mache ich Sie vorzugsweise auf die großartigen Aufführungen der Singakademie aufmerksam, wo Sie ebenfalls unsere größten Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in einer Vollendung hören, wie in keiner zweiten Stadt; weder in Paris, noch in London werden Händels u. a. Oratorien so ausgezeichnet executirt, wie hier unter dem alten ehrwürdigen Grell. Dieser vortreffliche Musikdirector mit einem scheinbar rauhen Aeußern hat dennoch ein tiefgefühlvolles Herz für die Kunst, für alles Große, Schöne und Edle im Menschenleben; besitzt ästhetisches Zartgefühl und lebt und webt nur ganz in den Werken der heiligen Tonkunst. Er wird Sie gewiß freundschaftlich aufnehmen, wenn Sie ihm eine Visite abstatten. Grell ist nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, sondern auch ein guter, ja wahrhaft edler Mensch.

Empfangen Sie hochgeehrter Herr, die Versicherung ꝛc. Meyerbeer.

Berlin, den 4. November 1856.

P. P.

Es ist allerdings eifriger Wunsch des Herrn Bock (Musikhändler und Verleger der „Neuen Berliner Musikzeitung"),*) gerade jetzt eine Abhandlung über „Robert" und meinen Styl überhaupt haben zu wollen, weil vor 25 Jahren am 21. November 1831 diese Oper zuerst über die Bühne ging und sich ein Vierteljahrhundert darauf erhalten hat. Daß er sie von Ihnen wünscht, geschieht vorzugsweise deshalb, weil er mit Ihrer Kunstanschauung im wesentlichsten harmonirt und Ihre begeisterte Darstellung ihm sehr gefällt. Und ich muß offen gestehen, Hochg. H., daß es auch mir sehr angenehm sein wird, wenn Sie meine Opern, meine Compositionsthätigkeit in einer längern Abhandlung ausführlich besprechen und unparteiisch würdigen wollen. Ich werde sehr gern bereit sein, Ihnen zu diesem Zwecke die Partituren aller meiner Werke zu schicken, wenn Sie die Mühe des Durchlesens nicht scheuen, denn es würde viel Zeit erfordern. Außerdem kann ich Ihnen gedruckte Biographien zur Verfügung stellen und werde jeder Zeit sehr gern bereit sein, Ihnen mündlichen Aufschluß zu geben über Alles, was Sie zu wissen wünschen. Bei dieser Gelegenheit em-

*) Anmerk. Der mehr als erwähnte Verleger Gustav Bock starb vor einigen Jahren.

pfangen Sie auch das Manuscript meines ersten größern Werks, das Oratorium: „Gott und die Natur"; ich habe es 1811 in Darmstadt componirt, als ich unter Abt Vogler's Leitung meine höhern Compositionsstudien absolvirte. Es ist noch nicht gedruckt, auch nicht durch Abschriften verbreitet und soll auch nicht veröffentlicht werden. Durch das Kennenlernen meiner Jugendarbeiten und Verfolgen meiner spätern Producte, werden Sie mehr wie jeder Andere in Stand gesetzt, eine gründliche, sachgemäße Darstellung meines Studienganges geben zu können. Und da Ihnen Herr Bock 6—8 Nummern zur Verfügung stellen will, so haben Sie hinreichend Raum zu einer derartigen Arbeit. — Sehr angenehm wird es mir sein, wenn Sie mich morgen gegen 3 Uhr besuchen wollen.

Empfangen Sie die Versicherung 2c. M.

Berlin, den 20. November 1856.

P. P.

Der auffällige Titel Ihrer Abhandlung, wovon ich soeben die Einleitung gelesen habe, hat mich etwas überrascht. „Robert's fünfundzwanzigjähriges Jubiläum", mit großen Lettern gedruckt, fällt freilich Jedermann in die Augen. Und daß Vielen das Factum in Erinnerung gebracht wird, daß die Oper sich bisher ununterbrochen 25 Jahre auf allen Bühnen erhalten hat, finde ich ebenfalls zweckmäßig; das ergab sich aber aus dem Inhalt und brauchte nicht als Titel bemerkt zu werden. Gewiß werden nun manche ausrufen: wa=

rum dieser sonderbare Titel, ist das nicht wieder Marktschreierei! —

Ich vermuthe, geehrter H., daß dieser Titel wahrscheinlich eine Idee des Herrn Verlegers ist; wenn es der Fall, so hätten sie ihn davon abbringen sollen. Im Uebrigen hat mir die Einleitung gefallen, nur muß ich Sie bitten, Ihre polemische Feder gegen meine alten Gegner nicht zu sehr zu spitzen, um sie nicht zu groben Entgegnungen zu reizen. Mehrere davon haben auch ihren alten Haß gegen meine Person sowohl als gegen meine Musik abgelegt und sind Freunde geworden, schreiben wenigstens nicht mehr so erbittert gegen mich wie früher.

Was die von Ihnen erwähnte längere Pause zwischen Crociato und Robert betrifft, so muß ich bemerken, daß sie nicht nur durch meine Studien, wie Sie schreiben, sondern auch durch ein Familienunglück herbei geführt wurde. In jene Zeit starb mein Vater, dann kam unsere Verheirathung und es starb uns ein Kind, was mich in tiefe Melancholie versetzte und mir das Produciren weltlicher Musik ganz unmöglich machte. Ich lernte jetzt zum erstenmal den Schmerz im Leben kennen, durchlebte gram- und kummervolle Stunden. Bis dahin hatte ich nur die Freuden der Welt genossen, jetzt mußte ich auch einen bittern Schmerzenskelch leeren. Sie haben also insofern recht geurtheilt, daß ein vertiefteres, reicheres Seelenleben mit allen Nüancen des Schmerzes und der Lust in mir wach geworden und sich im „Robert" und in den spätern Opern ma-

nifestirt habe. Daß ich mir bei diesem Werke eine höhere Aufgabe gestellt, ein höheres, dramatisches Ziel erstrebt habe, ist ebenfalls richtig. Mit großer Erwartung sehe ich der Fortsetzung Ihrer Abhandlung entgegen und verbleibe hochachtungsvoll

Ihr

erg. M.

Anmerk. d. V. Den Titel der im vorigen Briefe besprochenen Abhandlung, deren Anfang in Nro. 47 der „Neuen Berliner Musikzeitung" vom 19. November 1856 abgedruckt ist und durch vier der folgenden Nummern geht, lautet: „Roberts fünfundzwanzigjähriges Jubiläum nnd der Styl Meyerbeer's".

Er war, wie M. richtig vermuthet, vom Verleger angegeben, der die Abhandlung durchaus nur unter diesem Titel veröffentlichen wollte. Ich fand keine großen Bedenken dagegen und gng auf die Idee ein. Einige Stellen daraus habe ich oben citirt, was angemerkt steht. Meyerbeer war darin sehr zartfühlend, ja wahrhaft ängstlich; Prahlen, Rodomontaden waren ihm verhaßt wie die Pest. Ebenso vorsichtig und ängstlich war er hinsichtlich der Reizung seiner Feinde durch Polemik; am allerwenigsten duldete er, daß eine solche Polemik den Anschein gewinne, als gänge sie von ihm aus, würde von ihm gutgeheißen. Ich weiß zu gewiß, daß man durch polemische Streifzüge gegen seine Feinde, seine Freundschaft verlieren konnte. So sehr war er Gegner aller Streitereien, aber auch Zartgefühl und Großmuth dictirte ihm das Benehmen gegen seine Feinde.

Die besprochene Abhandlung hatte noch einige, nicht ganz unwichtige Briefe zur Folge, die also veröffentlicht zu werden verdienen. —

Berlin, 24. November 1856.

P. P.

Ihre mißliche Lage thut mir sehr leid und mir selbst ist es höchst unangenehm, daß Sie nach einer solchen großen, langen Einleitung, worin Sie so viel versprechen, schon den Schluß bringen sollen.

Daß Ihre Worte einen Sturm der Wuth und Entrüstung unter den orthodoxen Klassikern hervorgerufen haben, will ich glauben. Ebenso mögen sie in andern Regionen Sensation erregen; ob aber, wie Sie vermuthen, der König sein Mißfallen darüber ausgesprochen, möchte ich wohl ganz entschieden in Abrede stellen. Ich bezweifele, daß er sie gelesen hat, und wäre es der Fall, so ist er viel zu freisinnig und tolerant in den Kunstansichten, als daß er die Fortsetzung nicht wünschen sollte. Er hat den Freigeist Humboldt um sich und den reactionären Stahl, zeichnet beide durch Gunstbezeigungen aus, liebt aber mehr und öfterer die Gesellschaft des ersteren, als des letzteren. Die Stimmung über Sie und ihre Schriftstellerthätigkeit am Hofe, beim Könige und den Prinzen zu erforschen, ist mir gegenwärtig unmöglich, da ich in keiner engern Beziehung zu den Herrschaften stehe und nur dann mit ihnen in Berührung komme, wenn ich zum Dirigiren eines Hofconzerts befohlen werde. Da Sie aber von der Pr . . . . zuerst gegrüßt worden sind, auch der Prinz von Preußen ein Werk von Ihnen entgegen nehmen will, so läßt sich nicht annehmen, daß sie die Fortsetzung nicht wünschen sollten, umsoweniger, da

eine derartige Musikabhandlung nichts Staatsgefährliches in sich birgt, was das Mißfallen des H. v. Manteufel erregen könnte. Ob aber nicht irgend ein Beamter, vielleicht ein ganz untergeordneter den Verleger von der Fortsetzung abgerathen hat, kann man nicht wissen.

Das Aufsehen, wenn auch ein mißfälliges, was sie unter den Orthodoxen gemacht, kann dem Verleger nur erwünscht sein. Je mehr Sensation eine Schrift erregt, destomehr wird sie gelesen nnd gekauft. Das ist ein alter Erfahrungssatz, den bringen Sie H. B. in Erinnerung und bestehen Sie darauf, daß er zum Halten seines Versprechens verpflichtet sei und Ihnen noch einige Nummern zur Fortsetzung einräumen müsse. Ich selbst will ihm bemerken, daß es auch eine lächerliche Blamage sein würde, wenn er die Fortsetzung nicht gestatten wolle, da er doch zuerst die Anregung gegeben, ja die Arbeit sogar eifrig gewünscht habe.

Mit vollkommenster Hochachtung

Ihr

M.

Berlin, 4. December. 1856.

P. P.

Daß Sie noch einige Nummern zur Verfügung bekommen haben, ist ganz in der Ordnung, freilich immer noch zu wenig für den Anlauf, den Sie gemacht und nach der Rundschau, die Sie über den Styl der drei Völker halten. Diese Charakteristik ist tref-

fend und hat sogar lobende Aussprüche von denjenigen Personen hervorgerufen, welche principielle Gegner Ihrer Kunstansicht sind. Sie werden nun nicht viel Raum mehr für meine Werke übrig haben. Ich muß Ihnen auch offen sagen, für eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift wäre die Abhandlung durch 6—8 Nummern, wie zuerst beabsichtigt, zu groß geworden, wenigstens für solche Leser, welche immer was Neues wünschen. Vielleicht bietet sich Ihnen später eine andere Gelegenheit, ausführlicher über mich und meine Wirksamkeit schreiben zu können. Die Partituren können Sie noch längere Zeit behalten, wenn ich sie brauche, will ich sie holen lassen.

Genehmigen Sie ꝛc.

Berlin, 15. December 56.

P. P.

Ihr lobendes Urtheil der Quartett-Soiréen der Herren Maurin, Chevillard, Mas und Sabattier aus Paris, würde ich mit Vergnügen unterschreiben. Die tadelnden Bemerkungen in der Vossischen Zeitung sind mir ganz unerklärlich, oder nur durch den wüthendsten Franzosenhaß erklärbar. Ich habe diese letzten bewunderungswürdigen, großartigen Quartette Beethovens, welche diese Herren so höchst klassisch vollendet vortragen, noch nie in geistiger und technischer Hinsicht so vollkommen executiren gehört, als von diesen Mitgliedern der Kaiserlichen Kapelle. Und Sie haben Recht, verehrter Herr, wenn Sie schreiben: daß diese Herren

durch die That das Vorurtheil derjenigen Deutschen widerlegen, welche in der Meinung leben, die Franzosen wüßten die gediegene classische Musik eines Beethoven nicht zu würdigen, weil sie den geistigen Gedankengehalt nicht zu fassen vermöchten.

Mit der Mehrzahl ist es freilich der Fall, aber nicht nur in Frankreich, sondern in allen Ländern. Selbst in Deutschland ist das Publikum, welches sich an den tiefern Beethoven'schen Werken erfreut, sehr klein. In Frankreich, vorzugsweise in Paris, weiß man diesen Riesengeist wohl zu würdigen. Möchten Sie nur einmal dessen Sinfonien vom Pariser Conservatorium aufgeführt hören! Sie würden nicht nur über die höchst vollendeten Leistungen erstaunen, sondern auch das große andächtige Publikum bewundern, wie es durch diese erhabenen Werke begeistert wird.

Den Schluß Ihrer Abhandlung habe ich ebenfalls wie die vorigen Abschnitte mit großem Interesse gelesen. Hinsichtlich des Mangels guter dramatischer Operntexte haben Sie reine Wahrheit gesagt und mir die Worte aus der Seele geschrieben. Ja, so war es damals! Nichts anderes als die faden Reimereien in den gewöhnlichen hergebrachten Opernformen. Ein höherer dramatischer Aufflug war ihnen, den Dichtern, nicht möglich; sie hielten die Musik nicht fähig, sich zum großen handelnden Drama zu gestalten, hatten überhaupt keine Idee von unserer heutigen durchcomponirten Oper. Ich habe mit vielen Dichtern conferirt und Entwürfe gemacht, aber stets kamen die alten

Formen wieder zum Vorschein. In meinen jüngern Jahren hatte ich natürlich ebenfalls keine höhere Idee, als in den von Gluck und Mozart gegründeten Bahnen fortzugehen und deren Formen als ewige Kunstgesetze zu respectiren. Daß ich mich in der von Ihnen geschilderten zweiten Phase meiner Productivität der italienischen Melodik mehr zuneigte, wird man verzeihlich finden, wenn man erwägt, daß ich von meinen Lehrern zu streng in den contrapunktischen Verstandesarbeiten festgehalten wurde. Es war eine Evolution meiner Natur; das bisher durch die polyphonen Rechenexempel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italienischen Zephyrlüfte und Nachtigallenmelodik nicht nur erweckt, sondern auch zur Thätigkeit, zur Manifestation seiner selbst sollicitirt. Freilich, ein Umschlag ins entgegengesetzte Extrem, jedoch hervorgegangen aus Studienrichtung und Lebensgang. Glücklicherweise habe ich diese Uebergangsphase überschritten und später ein höheres Ziel verfolgt, wie Sie recht gut darlegen. Es war auch ein Glück für mich, ja von epochemachender Bedeutung, daß ich mit Scribe und Delavigne bekannt wurde, welche mir durch „Robert" einen Text schufen, in dem ich mein ganzes Seelenleben aussprechen und ein höheres dramatisches Ziel annähernd erreichen konnte! —

Wenn es Ihnen gefällig ist, so besuchen Sie mich morgen gegen 2 Uhr.

In vorzüglichster Hochachtung rc.

Meyerbeer.

Berlin, 27. December 1856.

P. P.

Wenn ich Ihnen noch am Schlusse des Jahres ein paar flüchtige Zeilen sende, so geschieht es aus dem Grunde, Ihnen die schon mehrfach aufgeworfenen Fragen zu beantworten, wovon Sie natürlich beliebigen Gebrauch machen können. Ich halte allerdings die Oper mit gesprochenem Dialog für nicht mehr zeitgemäß, denn es macht einen widerlichen Eindruck, nach einer schönen tiefgefühlvollen Arie prosaische Schwätzereien mit anhören zu müssen. In der komischen Oper mag es noch passiren, nur nicht in der serieusen, tragischen. Keineswegs bin ich aber damit einverstanden, unsere früheren klassischen Opern von Gluck, Mozart u. a. mit Recitativen auszufüllen, um deren Dialog zu verdrängen, wie es mit Weber's „Freischütz" in Paris geschah. Diese Werke sind uns in der überkommenen Gestalt lieb und werth, neu hinzu componirte Scenen — mögen sie auch noch so gelungen sein — werden stets den Eindruck des Fremden, nicht hinzugehörenden machen. Außerdem würde ein Componist, der es versuchte, keine leichte Aufgabe haben und eine vergleichende Kritik herausfordern, die ganz sicher zu seinem Nachtheil ausfiele.

Beim Schaffen einer neuen Oper wird aber wohl Niemand mehr daran denken, Dialoge sprechen zu lassen. Die Sache ist ja so einleuchtend und selbstverständlich, daß es keines Wortes mehr bedarf, sie zu vertheidigen.

Hinsichtlich der Anwendung aller Instrumentalkräfte, Dekorationen und Maschinerien zu allen möglichen Zwecken, ist ja die Mehrzahl der Kunstverständigen ebenfalls einstimmig; nur wenige Kritiker, die gar zu sehr am Alten hängen und nichts anderes hören und sehen wollen, stoßen in die Allarmtrompete über die fatalen Neuerer mit ihrem Coulissenpomp und Orchesterlärm. Wir sollen nur immer mit denselben Mitteln arbeiten, welche Gluck und Mozart gebrauchten. Da heißt's: wie einfach, und doch so groß und schön! Mit diesen paar Instrumenten haben jene großen Meister so höchst Vortreffliches geschaffen, während die Neuen ihre Geistesarmuth durch Pomp und Massenhaftigkeit des Orchesters zu verdecken suchen u. s. w. Sie kennen ja dergleichen Floskeln ebenso gut wie ich. Wir sollen nicht nur die neu erfundenen Instrumente gar nicht einführen, sondern auch nicht einmal die verbesserten anwenden, keine Ventilhörner und Ventiltrompeten gebrauchen; so und noch anders lauten die unsinnigen Forderungen mancher orthodoxen Classiker. Wenn doch die Herren nur bedächten, daß auch Mozart die Händel'sche Instrumentation nicht mehr zeitgemäß, nicht mehr ganz zweckentsprechend fand und demzufolge den Messias mit den gebotenen Orchestermitteln seiner Zeit anders instrumentirte. Diese Idee hat mich stets bei der Production meiner Werke geleitet und ich habe mich nicht irre führen lassen durch das Geschrei der Kritiker, trotzdem sie mich oft sehr scharf tadelten und mir viele bittere Stunden verursachten. —

Um noch einmal auf das frühere Thema zu kommen, bemerke ich Ihnen, daß ich neulich Gelegenheit bei Hofe hatte, des Königs Ansicht über Ihre Kunst- und Weltanschauung zu hören. Derselbe harmonirt in den Grundprinzipien mit Ihnen und schätzt Ihre begeisterte Darstellung ganz besonders hoch. Daher wird Ihnen die zarte Aufmerksamkeit und huldvolle Gewogenheit erklärlich werden. Hat er aber dennoch einen schlagenden Witz über eine stylistische Nachlässigkeit gemacht, die jedem Schriftsteller durch die Feder läuft, so ist das seine Art und Weise; in dieser Hinsicht schont er die größten Autoritäten nicht. Selbst Humboldt muß dergleichen mit anhören; es vergeht wohl keine Soirée, wo er diesen weltberühmten Gelehrten nicht einen kritischen Hieb versetzt, was denselben keineswegs empfindlich berührt, sondern nur seine Lachlust erregt und die geistreiche Geselligkeit erhöht.

Ich empfehle mich Ihnen bestens, Hochverehrter Herr ꝛc. Meyerbeer.

Berlin, 6. Februar 1857.

P. P.

Die große Zahl der Concerte und andern Musikaufführungen mögen Ihnen viel Zeit wegnehmen. Sie müssen täglich Viel hören und schreiben, wenn Sie alle verdienstvollen Leistungen besprechen wollen, deshalb können Sie meinen Werken jetzt nicht die nöthige Zeit widmen. Ich will mir die in Ihrem Besitz befindlichen noch nicht ausbitten, aber auch keine andern

senden. Nächstes Frühjahr, wenn die Concertfluth vorüber ist, stehen Ihnen die Partituren zur Verfügung.

Ihre Bemerkungen über die unserm Zeitgeiste zu fern liegenden Sujets aus der griechischen und römischen Geschichte oder aus unsrer uralten Sagenzeit, sind mir aus der Seele geschrieben. Deshalb kann ich mich nicht bewogen finden, Texte aus jener Periode zu wählen. Menschen der grauen Vorzeit in unsrer modernen Musik singen und sprechen zu lassen, ist der größte Widersinn, den man in der Kunst begehen kann. Wo Dichter und Componisten es versucht haben, da sind es nicht Griechen und Römer, nicht altgermanische oder nordische Helden, welche vor uns stehen, sondern ganz moderne Menschen wie wir selbst. Das alte Gewand und die alten Waffen thun es nicht, daraus entstehen keine antiken Charaktere. Bemüht man sich gar, eine antike Musik schaffen zu wollen, eine Charaktermusik, wie sie Griechen und Römer besessen haben sollen, so ist das geradezu lächerlich und zeigt völlige Unkenntniß der Culturgeschichte. Die alten Völker, selbst die hoch gebildeten Griechen, hatten keine Musik, die man nur annähernd mit der unserigen vergleichen könnte. Dies lehrt nicht nur der historische Entwickelungsgang der Geistescultur, sondern auch die Geschichte der Tonkunst. Was der Kammerherr v. Drieberg über die hohe Vollendung und Vortrefflichkeit der griechischen Musik geschrieben, ist reiner Phantasieerguß, nicht im geringsten durch historische

Facta gegründet. Diese kammerherrliche Ansicht ist gründlich widerlegt worden. Haben Sie Drieberg besucht?

Versäumen Sie nicht, sämmtlichen Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern eine Visite abzustatten; man erwartet das und ist sehr gereizt, wenn es nicht geschieht. Ich hörte, Sie wären als Gast in die Akademie der Wissenschaften eingeführt worden; Sie haben dabei die beste Gelegenheit, nicht nur Ihre Kenntnisse zu bereichern, sondern auch die berühmtesten Gelehrten persönlich kennen zu lernen.

Möge Ihnen der hiesige Aufenthalt so angenehm wie möglich werden, dies wünscht

Ihr ganz ergebenster
Meyerbeer.

Anmerk. Meyerbeer's obige Bemerkung über Conzerte rc. bezog sich auf meine Stellung als Recensent der Musikaufführungen. Ich schrieb damals die Berichte für die „Neue Berliner Musikzeitung" und einige andere Blätter. Was die Bemerkung über die Wahl antiker Stoffe betrifft, so wird diese Ansicht heutzutage von unsern Kritikern wie R. Gottschall u. A. ganz besonders vertreten. Auch Dr. Zopff vindicirt in seiner „Theorie der Oper" vorzugsweise historische Stoffe der Neuzeit. Ich selbst habe sie schon vor zehn Jahren durch meine Abhandlungen zur Geltung zu bringen gesucht und muß sie jetzt nur dahin modificiren, daß die antiken Sujets zwar nicht ganz ausgeschlossen, aberauch nicht vorherrschend, wenigstens nicht zu häufig von den Dichtern der Gegenwart bearbeitet werden sollen. Die historischen Charaktere der Neuzeit stehen uns geistig näher, mit ihnen sympathisiren wir mehr als mit den alten Griechen und Römern. Letztere beiden Völker nebst ihren großartigen Culturepochen bieten jedoch mehr geistige Berührungspunkte dar

als z. B. die alten Perser und andere Nationen der grauen Vergangenheit; hieraus Stoffe gewählt, ist ein Mißgriff. Derartige Producte werden auch durch die geschickteste Bearbeitung selten einen nennenswerthen Succes erzielen. Nicht ohne Interesse ist folgendes Schreiben über Dirigentenqualification.

Berlin, 2. März 1867.

Hochgeehrter Herr!

Sie wundern Sich, daß ich nicht öfters meine Opern selbst einstudire und dirigire.

Der Hochgenuß ist keines Falls so groß wie Sie glauben. Im Gegentheil, ich werde sehr unangenehm, fast ärgerlich durch die vielen Fehler und falschen Auffassungen berührt, welche bei den ersten Proben auch des größten Künstlerpersonals unvermeidlich sind. Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten. Man sagt: „ein tüchtiger Kapellmeister muß ein gut Theil Grobheit haben“. Ich will das nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten tractirt werden, die man keinem Bedienten sagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energisch auftreten, scharfe Verweise ertheilen können, ohne grob zu werden und darf bei den stärksten Rügen den Anstand nicht verletzen. Zugleich muß er soviel Jovialität entfalten, um sich die Liebe sämmtlicher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwächen blicken lassen; das beeinträchtigt den Respect ungemein. Ich kann nicht so energisch

schneidend auftreten, wie es beim Einstudiren erforderlich ist und überlasse daher diese Function sehr gern den Kapellmeistern. Falsche Auffassungen, Tempomißgriffe 2c. kann man leicht rectificiren; es bedarf dann nur einiger Worte und die Fehler sind beseitigt. Wahrhaften Genuß gewährt nur die gute Execution; die Proben haben mich zuweilen krank gemacht. Das viele Probiren und Einstudiren nimmt soviel Zeit in Anspruch, daß die schönsten Tagesstunden verloren gehen. Ideen fließen nicht alle Tage zu, mitunter muß man lange auf gute und zum dramatischen Zweck sich eignende Melodien warten. Sitzt man nun beim besten Arbeiten und die Stunde der Probe schlägt, so kann man sich nur mit Schmerzen losreißen. Ich bin dann den ganzen Tag verstimmt, weil ich nicht nur Zeit, sondern auch Ideen verloren habe.

Das sind die Gründe, Hochgeehrter Herr, weshalb ich Zeit meines Lebens so wenig als Dirigent thätig gewesen bin.

Genehmigen Sie die Versicherung 2c.

Berlin, 6. April 1857.

Hochgeehrter Herr!

Sie können die Partituren noch einige Wochen behalten, ich werde erst später, wahrscheinlich Ende Mai abreisen. Die vielen Conzerte und Soiréen dieses Winters haben mich länger hier gehalten, als ich beabsichtigte. Es ist nicht blos Reiselust, was mich von hier wegtreibt, wie Sie glauben; der Climawech-

sel ist für meine Constitution durchaus erforderlich. Gesundheitsrücksichten nöthigen mich, den Aufenthalt zu wechseln und die wärmeren Climata zu bevorzugen; abgesehen davon, daß ich mich in südlichern Gegenden wohler und glücklicher fühle, mehr Naturgenüsse habe, als in unserer ärmlichen, todten Sandgegend, wo keine Blumendüfte die Luft erfüllen.

Ich würde den Winter stets in wärmern Ländern verleben, wenn man dort nur einige Conzerte classischer Musik mitanhören könnte, wie wir sie hier alle Tage haben. Glauben Sie mir, wenn man weiter gar nichts zu hören bekömmt, als lauter italienische und französische Opernmusik, wenn Einem auf allen Straßen und Plätzen nur Verdi'sche und Donizetti'sche Stücke entgegen tönen, so sehnt man sich nach gediegener, classischer deutscher Musik, wie der Wüstenreisende nach einem Trunk frischen Wassers. Die Quartette und Symphonien unserer classischen Meister, auch manche Werke von unsern jüngern Componisten sind es, welche mich länger hier fesseln, als es meiner Gesundheit dienlich ist. Paris macht zwar eine rühmliche Ausnahme von ganz Frankreich und Italien, dort hört man nicht nur in einigen Cirkeln die Werke unserer classischen Meister, man hört sie auch in einer Vollendung, wie wohl nur von den ausgezeichnetsten Kapellen Deutschlands. Die Beethoven'schen Symphonien und Quartette werden mit der höchsten Technik ausgeführt, deren Geist und Charakter mit solch ästhetischer Schönheit und Wahrheit zur Darstellung gebracht, wie es der Schöpfer kaum geahnt haben wird.

Da Sie mehrere Beethoven'sche Quartette von den Mitgliedern der kaiserlichen Kapelle gehört haben und sehr enthusiasmirt waren, so wird Ihnen meine Schilderung nicht als übertrieben erscheinen. Leider ist die Zahl dieser Kunstgenüsse zu klein, weil sie nur ein kleines Publikum haben. Die Mehrzahl der Pariser wie fast aller Südländer, liebt und genießt nur Opernmusik und will dieselbe nicht nur im Theater, sondern auch in allen Conzerten hören.

Ich habe manchen Winter in Paris verlebt und sehr oft classische Meisterwerke in höchster Vollkommenheit der Auffassung und Ausführung mit angehört; Berlin bietet aber dergleichen mehr und hat hierin Vorzüge, wie keine zweite Stadt der Welt.

Das werden Sie selbst gefunden haben, Hochgeehrter Herr, und deshalb manche Schattenseite des hiesigen Lebens übersehen und vergessen.

In ausgezeichneter Hochachtung

Ihr

ergebenster Meyerbeer.

Aus dieser kleinen Anzahl Briefe ersehen wir des Mannes Denkungsart über mehrere der wichtigsten Fragen, welche Kritiker und Künstler noch heute beschäftigen. Einen Commentar darüber möge sich Jeder selbst machen. — Schließlich erwähne ich noch, daß über Meyerbeer's Geburtsjahr verschiedene Angaben zirculirten. Nach dem Beschneidungsregister ist er 1791 geboren, nicht 1794. Für die Kunstgeschichte bleibt sichs ziemlich gleich, ob er einige Jahre früher oder

später geboren, ob er 37 oder 40 Jahre alt war, als er sein erstes epochemachendes Werk veröffentlichte. Das Factum steht fest, er hat erst im reifern Mannesalter jene Werke erzeugt, welche ihm die Unsterblichkeit und die Palme des Ruhms sichern. Auch besaß er noch im hohen Alter jene Jugendfrische des Geistes, welche ich an Alex. v. Humboldt und vielen andern großen Männern zu bewundern Gelegenheit hatte. Möge diese Jugendfrische des Geistes allen Künstlern, Schriftstellern, überhaupt allen productiven Geistern bis ans Lebensende beschieden sein. Sie ist es, welche noch im hohen Greisenalter unsterbliche Meisterwerke schafft, an denen sich viele Generationen der Zukunft erfreuen und zu neuem Leben und edeln Thaten begeistern. — Es waren weihevolle Stunden für mich, wenn ich in der Berliner Akademie der Wissenschaften die Vorträge jener weltberühmten, damals schon hoch betagten Greise mit anhörte, welche in jugendlicher Geistesfrische über die höchsten und schwierigsten Probleme des Wissens discutirten, wie begeisterte Jünger von zwanzig Jahren.

Ja, es war ein herrlicher Kreis großer Männer in Kunst und Wissenschaft, welche Friedrich Wilhelm IV. nach seiner Thronbesteigung in die Residenz berief. Der unerbittliche Tod hat die Reihen stark gelichtet. Viele Sterne erster Größe haben ihre Bahn vollendet; ein Häufchen Erde deckt ihre Asche, aber ihr Licht wird noch zahlreiche Generationen der kommenden Menschheit erleuchten und auf die Bahn der Wahrheit führen.

Berlin ist seitdem sehr arm geworden an großen

Männern. Die Geistesheroen in Kunst und Wissenschaft sind zum größten Theil geschieden und die Söhne des Mars werden jetzt mehr gefeiert, als die Jünger Apollos und der Musen. —

O möchte der gütige Genius der Menschheit uns vor der Barbarei des Krieges behüten und uns auf der Bahn der Civilisation erhalten!! Mögen Kunst und Wissenschaft neue Geistesblüthen und höhere Früchte erzeugen und die Geistescultur der gesammten Menschheit sich immer mehr veredeln und zu höhern Stufen der Wahrheit und Freiheit führen!! Kunst und Wissenschaft veredeln die Sitten und verschönern das Dasein; in ihren Tempeln durchlebt der Mensch ein edleres Leben und beschreitet die Bahn der Vervollkommnung, welches die Bestimmung unsers Geschlechts ist. In Kunst und Wissenschaft findet der Geist seine wahre Heimath und den beseligenden Himmelsfrieden, welchen die irdischen Sinnengenüsse nicht zu gewähren vermögen. Dieses Reich des Geistes zu realisiren und auf der ganzen Erde zu verbreiten, ist des Menschen höchste Pflicht. Wahre Geistesbildung, Humanität und heilige Gerechtigkeit soll alle Völker beherrschen! — Nur durch Kunst und Wissenschaft kann dieses hohe Ziel der Weltgeschichte erreicht werden.

Druck von C. Schulze u. Co. in Schmiedeberg.

Verlag von Heinrich Matthes in Leipzig.

Ambros, Dr. A. W., Die Grenzen der Musik und Poesie. 24 Ngr.
— — Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1⅓ Thlr.
— — Zur Lehre vom Quintenverbote. 8 Ngr.
Brendel, Dr. Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich bis auf die Gegenwart. 4., vermehrte Auflage. 3⅓ Thlr.
— — Die Musik der Gegenwart. 1 Thlr.
— — Grundzüge der Geschichte der Musik. 5. Auflage. 10 Ngr.
Bronsart, H. von, Musikalische Pflichten. 2. Auflage. 7½ Ngr.
Dürenberg, F. L. S. von, Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. 20 Ngr.
Eberwein, Julius, Vater Haydn. Dramatisches Gedicht. 7½ Ngr.
— — Jakob und seine Söhne in Aegypten. Gedicht zur Verbindung der Méhul'schen Composition für Concert-Aufführungen. 5 Ngr.
Elterlein, E. v., Beethoven's Clavier-Sonaten für Freunde der Tonkunst erläutert. 3. Auflage. Preis 20 Ngr.
Gleich, Ferd., Wegweiser für Opernfreunde. 25 Ngr.
Gottwald, H., Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. 7½ Ngr.
Hirsch, Dr. R., Mozart's Schauspieldirector. 12 Ngr.
Köhler, Louis, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. 7½ Ngr.
Kullak, Dr. Ad., Das Musikalisch-Schöne. 25 Ngr.
Laurencin, Dr. F. P. Graf, Zur Geschichte der Kirchenmusik. 16 Ngr.
— — Schumann's Paradies und Peri. 12 Ngr.
— — Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. 20 Ngr.
Lied und Liebe. Eine Auswahl der besten Liebesdichtungen deutscher Poesie aus alter und neuer Zeit. 15 Ngr.
Lohmann, Peter, Die Oper und ihr Ideal. (Ueber dramatische Dichtung mit Musik.) 2. Auflage. 10 Ngr.
— — Musikdramen. (Inhalt: Durch Dunkel zum Licht. — Die Brüder. — Die Rose vom Libanon. — Frithjof. — Valmoda. — Irene.) 1 Thlr.
Mannstein, Heinrich, Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden. 12 Ngr.
— — Katechismus der Gesangskunst. 10 Ngr.
Müller, Reg.-Rath Franz, Richard Wagner und das Musikdrama. Ein Charakterbild. 1 Thlr.
Nägeli, Horst, Ueber den Verfall des dramat. Gesanges in Deutschland. 10 Ngr.
Otto, Louise, Die Mission der Kunst mit Rücksicht auf die Gegenwart. 1½ Thlr.
Pohl, Dr. R., Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. 20 Ngr.
Schanz, Julius, Fünfzig Lieder für Componisten. 12½ Ngr.
Schubert, F. L., Die Hülfsmittel des musikalischen Effects. Preis 15 Ngr.
Schucht, Dr. J., Wegweser in die Tonkunst. Lexicon für Künstler und Kunstfreunde. 15 Ngr.
— — Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler. 12 Ngr.
— — Partiturenkenntniß und Partiturenspiel. 10 Ngr.
Sieber, Prof. F., Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges 2. Aufl. 15 Ngr.
— — Aphorismen aus dem Gesangsleben. Didaktisches, Humoristisches, Polemisches. 15 Ngr.
Stern, Adolf, und Andreas Oppermann, Das Leben der Maler. Nach Vasari und neueren Kunstschriftstellern für Künstler und Kunstfreunde bearbeitet. 2 Bde. mit 30 Holzschnitten 5⅙ Thlr.
Tappert, Wilhelm, Das Verbot der Quinten-Parallelen. 12 Ngr.
Vincent, Jos., Neues musikalisches System! Die Einheit in der Tonwelt. Ein Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. 25 Ngr.
Ungewitter, O., Die Tanzmusik in ihrem Einfluß auf die moderne Musik. 25 Ngr.
Wagner, Rich., Zwei Briefe. I. An den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik. II. An Franz Liszt. 10 Ngr.

Umschlag-Druck von Graichen & Riehl in Leipzig.

Schucht, Jean F. / Meyerbeer, Giacomo, / Meyerbeer, Giacomo,

Meyerbeer's Leben und Bildungsgang, seine Stellung als Operncomponist im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit

Leipzig 1869